Blätter für deutsche Art und Kunst

1.

Richard Benz, Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur

Jena, bei Eugen Diederichs
1915

Blätter für deutsche Art und Kunst

Herausgegeben von Richard Benz

Jena, bei Eugen Diederichs
1915

Einladung zur Subscription

Der Herausgeber der deutschen Volksbücher und Legenden will sich in diesen Blättern die Möglichkeit schaffen, auf eine zusammenhängendere und umfassendere Art, als es durch vereinzelte Schriften und Ausgaben möglich ist, für das Deutsche in der Kunst zu wirken. Er knüpft an die Bestrebungen Herders und des jungen Goethe, Wackenroders, der Heidelberger Romantik, der Brüder Grimm an, und hofft, daß dem wiedererwachten nationalen Selbstgefühl unsrer Zeit beschieden werde, was trotz des Wirkens jener Geister bisher nicht erreicht ward: eine Allen vertraute Überlieferung, eine Alle berührende Wirkung unsrer nationalen Kunst. —

Um diesen Bestrebungen von Anfang an einen möglichst weiten Kreis verwandt Gesinnter zu gewinnen, lädt der unterzeichnete

us dem Verlag Eugen Diederichs in Jena bestelle ich

Blätter für deutsche Art und Kunst

Herausgegeben von Richard Benz, Heidelberg

Heft 1. Richard Benz, Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur. broschiert M 1.—

1. Halbjahr (6 Hefte) Preis M 5.—.

(Das Nichtgewünschte ist durchzustreichen!)

Ort und Datum Name (recht deutlich)

....

Um Mitteilung der Adressen von Interessenten an den Verlag wird gebeten

Postkarte

An

die Buchhandlung

…erlag hierdurch zur Subscription auf die ersten sechs Hefte ein: Sie werden in wechselnder Folge Kritik und Betrachtung und, in einer für den Genuß bestimmten Auswahl, die Kunst- und Dichtwerke verschiedener Epochen darbieten.

Das einzelne Heft wird immer nur einem Gedanken oder einer Art Kunst gewidmet sein; alles stillose Neben- und Durcheinander verschiedenartiger Werke und Menschen: Anthologie wie Mitarbeiterschaft im üblichen Sinne, soll vermieden werden.

Die Hefte erscheinen in wechselnden Abständen, sechs davon in etwa einem halben Jahr, und werden dem Subscribenten für fünf Mark geliefert; die einzelne Nummer kostet eine Mark.

Anfang September erscheint als erstes Heft:

„Richard Benz / Die Renaissance,
das Verhängnis der deutschen Cultur."

Zweites Heft (October):

„Verkündiger deutscher Kunst."

Eugen Diederichs Verlag in Jena

Von Richard Benz erschienen bisher:

Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte. Gotha, bei F. A. Perthes, 1908.

Alte Deutsche Legenden, gesammelt von Richard Benz. Jena, bei Eugen Diederichs, 1910.

Die deutschen Volksbücher, herausgegeben von Richard Benz. Jena, bei Eugen Diederichs:

Die sieben weisen Meister, 1911.
Historia von D. Johann Fausten, 1911.
Tristan und Isalde, 1912.
Till Eulenspiegel, 1912.
Fortunati Glückseckel und Wunschhütlein, 1912.
Der große Alexander, 1916 (in Vorbereitung).

Die deutschen Volksbücher, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtung. Jena, bei Eugen Diederichs, 1913.

Lieder und Spiele von Emil Alfred Herrmann, herausgegeben von Richard Benz. Jena, bei Eugen Diederichs, 1911. Erster Band: Lieder. Zweiter Band: Der gestiefelte Kater / das Rotkäppchen, zwei Märchenspiele mit Musik und Reigen. Dritter Band: Das Gottes Kind, ein Weihnachtspiel, das der Sternsinger beginnt und die drei Freudigen beschließen / nach alten deutschen Volks-Spielen und -Liedern.

Clemens Brentano, Märchen, 3 Bände, herausgegeben von Richard Benz. München, bei Georg Müller, 1914. (= Band XI, XII1 und XII2 der Gesamtausgabe)

Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, zum ersten Male vollständig aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz. 2 Bände. Jena, bei Eugen Diederichs, 1916 (im Erscheinen).

Eugen Diederichs Verlag in Jena

Blätter für deutsche Art und Kunst

Herausgegeben von Richard Benz

Erstes Heft

Jena, bei Eugen Diederichs
1915

Blätter für deutsche Art und Kunst

Für deutsche Art und Kunst zu wirken, ist der Zweck dieser Blätter. Sie wollen helfen, ein geistiges Deutschland aufbauen, das des verteidigten und als stark erwiesenen leiblichen Deutschlands würdig sei.

Denn ob es mit unsrer geistigen Cultur aufs beste bestellt sei, wird allerdings hier gefragt und bezweifelt.

Es wird auch die Antwort versucht, warum wir keine geistige Einheit, keine dem ganzen Volk vertrauten geistigen Formen und Ziele haben: weil wir seit vierhundert Jahren unter der Herrschaft *fremder* Culturen stehen und den Zusammenhang mit der eigenen nationalen Vergangenheit, wie sie *vor* dieser Zeit war, verloren haben.

Die erste der in diesen Blättern erscheinenden Schriften, über die Renaissance, weist diese Selbstentfremdung des deutschen Geistes nach.

Eine zweite Schrift wird, diesem negativen Ergebnis gegenüber, die Frage aufstellen, was nun eigentlich deutsch sei, und die Grundlagen der deutschen Kunst und Cultur in früheren Jahrhunderten erforschen.

Eine dritte Schrift endlich wird versuchen, diese Erkenntnisse in Leben umzusetzen und, in der Anknüpfung an das echte Deutsche, den Aufbau einer geistigen Cultur, wie sie uns not täte, zu zeichnen.

Neben diesen theoretischen Untersuchungen bringen diese Blätter aber auch Werke deutscher Art und Kunst, soweit sie durch Wort und Bild zu vermitteln sind: es sollen hier die Männer zu Worte kommen, die, wenn auch unbeachtet und ungehört, an einer Wiedergeburt des Deutschen und an einer Befreiung vom Fremden schufen; es sollen hier die Werke alter und neuer Kunst zu lebendiger Wirkung kommen, die, wenn auch bisher vergessen oder verkannt, das Deutsche am stärksten und reinsten verkörpern. —

Es wird sich zeigen, ob die Nation den nicht wiederkehrenden Augenblick erfasst, der ihr, in einem tieferen Sinne als es die Tagesschreiber für die Tagesproduction discutieren, die Entscheidung zwischen nationaler und internationaler Kunst in die Hand giebt —

ob sie auch im Geistigen auf die eigene Kraft und auf den eigenen Reichtum sich besinnt —

ob sie den Kampf- und Arbeitsruf zu deutscher Wiedergeburt vernimmt. —

Heidelberg, im Juli 1915 Richard Benz

Richard Benz,
Die Renaissance, das Verhängnis
der deutschen Cultur

1.

Es giebt keine deutsche Kunst im Sinne eines einheitlichen Ganzen mit zusammenhängender Entwicklung, wie es eine griechische Kunst, eine italienische Kunst gegeben hat. Mittelalter und Neuzeit sind die Namen für zwei tief getrennte, unüberbrückbare Welten. Nur die eine von ihnen, die Welt der neueren Kunst, ist unsern Sinnen unmittelbar lebendig; die andere, die Welt der mittelalterlichen Kunst, ist für die Allgemeinheit tot und wirkungslos, nur historischem Erforschen und Betrachten zugänglich.

Die Grenzscheide dieser beiden Welten ist die Renaissance.

Seit der Renaissance datieren wir nicht nur die moderne Kunst, sondern auch unser gesammtes Kunstwollen und Kunstfühlen; der Renaissance entstammen unsre Einrichtungen der Kunstüberlieferung und Kunstpflege. In der Renaissance ist der Grund gelegt worden zu der Stellung, welche die Kunst in allen Beziehungen unsres leiblichen und geistigen Lebens heute noch einnimmt.

2.

Entgegen der herrschenden Meinung werfe ich die Frage auf: verhält sich die mittelalterliche deutsche Kunst zur modernen wirklich nur wie alt zu neu, wie primitiv zu differenziert, wie unvollkommen zu vollkommen? Wäre dies nämlich der Fall, wäre die moderne Kunst einfach die Vollendung einer kindlichen und

primitiven, so könnte kein solcher Bruch in der Überlieferung sein, daß es uns heute kaum möglich ist, uns in der eigenen nationalen künstlerischen Vergangenheit zurechtzufinden.
Woher kommt dieser Bruch? diese Umwertung in allen geistigen Bedürfnissen und Genüssen?
Ich antworte: durch das Fremde allein, durch die fremden Ideale und Formen und Einrichtungen, die mit der Renaissance zu uns gekommen sind.

3.

Wie die antike Kunst, hat auch die mittelalterliche Kunst ihren Ursprung gehabt in der Religion. Das Verhältnis des mittelalterlichen Menschen zur Kunst war cultisch: er empfand vor dem Kunstwerk Andacht. In diesem Gefühl war Glauben und Schauen ungetrennt bei einander. Glauben im Sinne von Für-wahr-halten, wie es später der Protestantismus fürs Wunder gegenüber allen Einwänden des Verstandes forderte, gab es in einer Welt noch nicht, der alles Wunder war; die, bei der Ungetrenntheit von Anschauung und Reflexion, sich noch in Phantasiebildern verständigte. Die Befriedigung der Phantasie war der wesentliche Anreiz des mittelalterlichen Glaubens: einem ganzen Volk war die Sprache der Phantasie so natürlich, wie sie es heute nur noch dem einzelnen Künstler ist, der an wahr und unwahr bei seinen Erfindungen auch nicht denkt, da er in ihnen lebt.
Außerdem ging nun aber die Entwicklung gegen Ende des Mittelalters immer mehr dahin, was an Dogma vorhanden war, aufzulösen ins Bildliche. Man war auf dem besten Wege, das Christentum durch das Medium der Kunst zu verwandeln, es aus der Praxis eines bejahenden Lebens, zu dessen Instincten es im tiefsten Widerspruch stand, herauszuretten und ganz ins Geistig-Bildliche zu setzen. Die Religion war so mit Mythus

gesättigt, so Bild und Symbol, Wort und Klang geworden, daß sie ohne Kampf hätte überführen können zu einer ästhetischen Weltanschauung, der die letzten und höchsten Fragen des Daseins nur im Gleichnis, im Bild, im Kunstwerk ausdrückbar und faßbar waren. Und diese Weltanschauung konnte alle umfassen, denn durch eine jahrhundertelange Erziehung zum symbolischen Sehen war das ganze Volk, war der einfachste Mann zur Kunst, zum Bilde bereitet.

4.

Die Renaissance hat diese Entwicklung unterbrochen. Sie hat Kunst und Religion geschieden, Glauben und Schauen durch die rationalistische Kritik an der Glaubwürdigkeit und Wahrheit der christlichen Mythologie auseinandergerissen: es findet zum ersten Mal eine Sonderung des geistigen (Verstandes-) und des ästhetischen Interesses statt. Das Haupterfordernis in geistigen Dingen wird Wahrheit; das ästhetische Interesse wird herabgedrückt zur alleinigen Frage nach der Schönheit: die Kunst soll formales Gefallen erregen; wie Lessing es formuliert hat: „Wahrheit ist der Seele notwendig, und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzutun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich."
Das Streben nach Wahrheit, das in der Vollendung der Renaissance, der Aufklärung, seinen Höhepunkt erreicht, vernichtet die alte Religion allmählich gänzlich, an ihre Stelle tritt die Philosophie. Die Welt-Anschauung, nur so lange lebendig, als sie mit der Kunst im Bunde war, wird abgelöst durch das begriffliche Denken, das sich später mit Geschichte und Naturwissenschaft verbündet, um wieder eine ganze Weltansicht zu gewinnen.
Das Streben nach formaler Schönheit, die aus den Werken

des klassischen Altertums und der italienischen Hochrenaissance abstrahiert war, macht die Kunst zur unbedingten, selbständigen Darstellung des Lebens, und scheidet sie, durch Loslösung vom religiösen Symbol, von ihrem früheren Beruf, Deutung des Ewigen zu sein. Der persönlich-bewußte, selbständige Künstler kommt empor, dem der Stoff Zufall und Willkür ist, der alles malen, bilden und dichten kann, den nicht mehr ein Stoff, eine Weltanschauung zum Bilden zwingt.

Bald empfindet jedoch der Künstler den Mangel an Inhalt, der durch jene Loslösung von der Religion eintreten mußte. So kommt er sentimental, mit Willkür, aus Reflexion auf den Mythus zurück: er nimmt den Stoff, an welchem er die klassisch-romanischen Schönheitsgesetze anwenden will, zunächst aus der antiken Mythologie selbst; später, mit wechselndem Geschmack, aus der orientalischen, christlichen, keltischen, altgermanischen. Hierzu tritt, mit zunehmender Wissenschaft und Übersicht über die Zeiten, als specifisch moderne Kunstform die sentimentalische Verwendung der Historie als Stoff der Darstellung in Roman, Bild und Drama. Daneben ringt sich zu immer größerer Klarheit und wachsender Geltung durch das eigentliche Princip dieser von allem Geistigen im Innersten gelösten Kunst: die Darstellung an sich, die Darstellung um der Darstellung willen. Sie geht nur mehr aus auf das Abschreiben der Fülle der Objecte, sei es in der reinen Landschafts- und Portraitmalerei, sei es in der Umwelt- und Seelenschilderung des Romans oder Dramas.

5.

Eine Kunst ist von dieser allgemeinen Entwicklung seit der Renaissance so gut wie unberührt geblieben: die Musik.

Als es, nach Renaissance und Reformation, im deutschen Geistesleben unerquicklich wurde, als die bildende Kunst und die Dich-

tung aus dem neuen begrifflichen Dasein kein tiefstes Leben mehr ziehen konnten, da flüchteten sich Bild und Symbol in die allgemeine unbegriffliche Welt der Töne. Die deutsche Musik hielt, was die bildende Kunst und Dichtung des 15. Jahrhunderts versprochen hatte und an dessen Verwirklichung sie nur durch die Renaissance gehindert worden war: sie führte aus der mittelalterlich-religiösen Weltanschauung, in der sie ursprünglich noch fest verankert war, allmählich hinüber zu einer neuen *ästhetischen* Weltanschauung; aus der gebundenen gläubigen Musik Bachs hat sich in steter Überlieferung und ohne Katastrophe oder Kluft in kurzer Zeit die freie und selbstherrliche Musik Beethovens entwickelt. Das konnte nur geschehen, indem die Musik von der neuen Orientierung unberührt blieb, die die Renaissance allen übrigen Künsten aufzwang: sie konnte nicht das antike Schönheitsideal, sie konnte überhaupt nichts *darstellen*, sie konnte nur *ausdrücken* und blieb Ausdruckskunst, was die andern Künste im deutschen Mittelalter auch gewesen waren. Ihr Inhalt blieb der religiöse, denn einen neuen Seeleninhalt brachte die Renaissance nicht, sie brachte nur einen Verstandesinhalt, mit dem die Musik nichts anfangen konnte. Und die mit den Jahrhunderten wechselnde historische Mythologie, die die Renaissance dem Spiel des Künstlers erschloß, erzeigte sich an der Musik als das, was sie war, als Kostüm, Maskerade, unwesentliches Beiwerk: trotz der antikisierenden Haltung der Renaissanceoper, die noch bis auf Gluck und Mozart wirkte, war die Priesterlichkeit und Feierlichkeit der ernsten Musik jener Zeit nicht antiker, sondern mittelalterlich-kirchlicher Herkunft. Aber sie ward kraft ihrer Allgemeinheit und Unbestimmbarkeit immer weniger christlich-dogmatisch, immer menschlicher, bejahender; bis ihr schließlich Beethoven, der Dichtung sie annähernd, eine neue Bestimmtheit gab, in ihr einen neuen Mythus erschuf; welches seine überragende Bedeutung, nicht nur für die Musik, sondern für unsre gesammte Geistesentwicklung ausmacht.

Auf die Musik hat die neue Wertung der Renaissance keinen Einfluß gehabt, das wird an der Wirkung eines Bach oder Beethoven deutlich: hier ist das Verhältnis des Aufnehmenden auch heute noch das der Andacht, der gläubigen Hingabe, des metaphysischen Erlebens. Es ist die einzige Form, in der wir heute noch Kunst in dem uns von Natur gemäßen Sinne erleben können; und es wird auch allgemein so empfunden — nur daß man diese Wirkung der Musik als Kunstgattung an sich zuschreibt und zu den tiefsinnigsten Theorieen gegriffen hat, diese zu erklären; anstatt umgekehrt den Mangel und die Armut der übrigen Künste einzusehen und das von ihnen zu fordern, was sie ihrer Natur nach auch leisten könnten und wovon allein eine historisch nachweisbare falsche Orientierung sie abgelenkt hat.

6.

Ich deutete schon an, wohin die übrigen Künste durch die Gesetzgebung der Renaissance geführt wurden. Welches war nun aber die Wirkung dieser neuen Orientierung auf die Gesammtheit der Aufnehmenden?
Eine geistige Cultur, in der die Phantasie die oberste Stelle einnimmt, kann, so hoch sie ist, zugleich auch allgemein sein, da das Bildhafte Allen zugänglich ist. So war die geistliche Cultur des Mittelalters eine Volkscultur, da sie in Bildern und Symbolen redete. So ist auch die deutsche Musik volkstümlich gewesen, sosehr dies bei einer neueren Kunst überhaupt der Fall sein konnte, da sie in einer allen unmittelbar verständlichen Seelensprache redete.
Anders steht es um bildende Kunst und Dichtung. Hier fehlt seit der Renaissance eine gemeinverständliche Bilder- und Symbolensprache, da ihre Grundlage, die gemeinsame Weltanschauung, verloren ging.

Wir sahen, daß das neue Kunstwollen entweder auf reine Darstellung nach fremden, zunächst klassischen, Gesetzen, oder auf sentimentalische Darstellung fremder, zunächst klassischer, Mythologie und Historie ausging. Für den Aufnehmenden bedeutete dies einerseits das Erfordernis einer besonderen, zunächst klassischen, technischen und Geschmacksbildung, andrerseits das Erfordernis allgemeiner klassischer und historischer Bildung. Es bedurfte also fortan der Wissenschaft und der Kennerschaft, um Kunst zu genießen; das Mittel hierzu war allgemeine und Geschmacksbildung. Diese Bildung war nur einer verhältnismäßig kleinen Schar zugänglich, denn sie erforderte Zeit und Geld. So blieb sie der Gesammtheit des Volkes verschlossen, die beides nicht aufzuwenden hatte, um etwas zu erlangen, das doch nicht mit den letzten Fragen nach dem Sinn und Wert des Daseins zusammenhing und die Seele ohne Trost und Gewißheit ließ. Die Kunst und die gelehrte Bildung, die zu ihrer Ausübung und zu ihrem Verständnis unentbehrlich war, blieb fortan das Vorrecht der Vornehmen und Reichen. Die Nation wurde in Gebildet und Ungebildet zerspalten.

Aber das war nicht das einzige Unglück. Die neue gelehrte Kunst selbst, die von ihren Vertretern doch sicherlich ernst gemeint war, hatte sehr bald darunter zu leiden, daß sie ein Privilegium der Reichen und Vornehmen wurde. In dem kleinen Kreise, dem die Kunstbildung als eine Art Ehrensache aufgezwungen war, machte sich der Umstand, daß nicht alle Menschen geistiger Interessen fähig sind, sehr viel schneller und deutlicher bemerkbar als in dem großen Ganzen eines Volkes: die reichen Fürsten und Herren, denen die Fähigkeit auch zum Betreiben und Genießen einer gelehrten Kunst abging, verlangten von der Kunst und von den Künstlern das einzige, dessen sie selbst fähig waren, und glaubten es kraft ihrer Macht und ihres Reichtums mit Recht verlangen zu dürfen: Unterhaltung. So wurde die Kunst herabgewürdigt zum Zeitvertreib, zum Luxus der oberen Gesellschaftsklassen.

7.

Auf diesem durch die Renaissance geschaffenen Verhältnis der Kunst zur gebildeten Gesellschaft beruht die Art und Einrichtung unsrer Kunst- und Bildungsanstalten im Wesentlichen auch heute noch. Diese Anstalten sind berechnet auf Wissenschaft und Kennerschaft der Kunst, oder auf Unterhaltung durch die Kunst; nicht, wie es das Mittelalter wollte, auf Andacht vor der Kunst.
In der Erziehung zur Kunst kann man zwischen den eigentlichen Bildungsanstalten und den eigentlichen Kunstanstalten wie zwischen Theorie und Praxis scheiden; und es ist bezeichnend, daß im Bildungsgang des jungen Menschen die Theorie der Praxis voraufgeht.
Die eigentlichen Bildungsanstalten: Schule und Universität, vermitteln das Wissen, das zum Verständnis der Kunst notwendig ist.
Die eigentlichen Kunstanstalten: Museum, Theater, Concertsaal, ermöglichen die Anwendung dieses Wissens durch geeignete Darbietung der Kunstwerke.
Geschmacksbildung kann also nur erworben werden auf Grund von allgemeiner und wissenschaftlicher Bildung: Kennerschaft ist bedingt durch Wissenschaft. Fehlt diese notwendige Voraussetzung der gelehrten Bildung, so können die modernen Kunstanstalten nichts anderes vermitteln als Unterhaltung.

8.

Die erste und wichtigste Bildungsanstalt ist die Schule. Ohne Schulbildung ist niemand im Stand, der modernen Kunstübung zu folgen. Nicht nur, weil man lesen können muß, um die moderne Dichtung aufzunehmen; da es eine gesprochene oder gesungene Volksdichtung nicht mehr giebt. Sondern weil die

Grundlage der allgemeinen Bildung erworben werden muß, ohne die es kein modernes Kunstverständnis und keinen Besuch der übrigen Kunst- und Bildungsinstitute giebt.

Darum reicht auch das, was in der Volksschule gelernt wird, zur eigentlichen Bildung nicht hin, obgleich es, auch für die sogenannten höheren Berufe, die gelehrten ausgenommen, zur Aneignung der Kenntnisse und Fertigkeiten hinreichen würde, die man praktisch im modernen Leben braucht. Daß nämlich der künftige Arzt, Richter, Verwaltungsbeamte, Techniker, Kaufmann, Offizier die höhere Schule (Gymnasium oder Realschule) besucht, geschieht nicht zu dem Zweck, daß er bereits hier für seinen praktischen Beruf Vorkenntnisse oder Fertigkeiten erwerbe; dies vermag er erst später auf den hierzu bestimmten Fachschulen; — er eignet sich lediglich eine gelehrte Bildung an, die eine frühere Zeit, die Renaissance, als zur Beschäftigung mit der Kunst unentbehrlich festgesetzt hat, und die zu seinem späteren praktischen Beruf in keiner oder nur sehr loser Beziehung steht. So opfert der moderne Mensch seine Jugend ganz eigentlich dem Kunstideal der Renaissance. Denn die zweite Errungenschaft der Renaissance, die neuere Philosophie, tritt noch nicht in den Gesichtskreis des jungen Menschen. An ihrer Stelle steht, merkwürdig genug, der Unterricht in der Religion. Denn wenn die Religion auch, als kirchlicher Glaube, durch die Philosophie aus der höheren Geistesbildung eigentlich ausgeschaltet wurde, so bestand sie doch praktisch für die Erfordernisse der Gesammtheit fort, da sie immer noch allein bis jetzt dem ganzen Menschen ohne Anspruch an specielle Verstandes- oder Sinnenausbildung ein vollständiges Weltbild darbietet; das denn allerdings neben der übrigen modernen Renaissancebildung sich merkwürdig genug ausnimmt, da es im Wesentlichen das mittelalterliche, wenn auch armseliger und dürftiger, geblieben ist.

Es ist also ohne Zweifel die Renaissancekunst, zu welcher die Schule erziehen will, indem sie ihre Voraussetzung, die klassische

Bildung, lehrt. Worin besteht nun diese Bildung? Sie besteht in der Kenntnis der Geschichte und Mythologie, der Sprache und Dichtung der Griechen und Römer.
Man bringt den Kindern, die zu gebildeten werden sollen, die Geschichte zweier längst verstorbener Völker vor der Geschichte des eigenen lebendigen Volkes bei, nicht, weil sich aus ihr mehr fürs Leben lernen ließe als aus der eignen, sondern lediglich, weil ohne die Kenntnis der Vorgänge und Personen jener antiken Geschichte die antike und die seit der Renaissance geschaffene Kunst schlechthin nicht zu verstehen wäre. Dasselbe gilt in erhöhtem Maß von der klassischen Mythologie, welche mit unsrer Art, die Welt etwa mythisch anzuschauen, nicht das geringste zu tun haben kann, sondern lediglich als ein gelehrtes Wissen beigebracht wird, ohne welches ein Verständnis der antiken und aller klassisch orientierten modernen Dichtung undenkbar wäre. Das Ergebnis dieser Erziehung ist, daß der Gebildete eine Venus von einer Diana unterscheiden kann. Man denke einmal ernstlich über dieses Ergebnis nach, und man wird über den bloß informatorischen, geistig unfruchtbaren Charakter dieser Bildung Klarheit gewinnen.
Man wende nicht ein, daß die historische Bildung noch einen ganz anderen Zweck habe, nämlich: die Übersicht über alles Gewordene zu vermitteln; und daß man hierbei mit der ältesten Überlieferung zu beginnen habe. Ich lasse vorerst dahingestellt, ob es überhaupt wünschenswert sei, daß der junge Mensch von allen gewesenen Culturen einen oberflächlichen Begriff bekomme und nur seine eigene nicht kennen und verstehen lerne; ob in einem Alter ein Verständnis für all die speciellen politischen und socialen Fragen fremder vergangener Völker vorausgesetzt werden könne, wo jede Erfahrung im eigenen politischen und socialen Leben fehlt; ob es erstrebenswert sei, daß der Mensch anstatt zum Leben und zur Erfahrung zur Theorie und zur Historie angeleitet werde. Ich werfe allein die Frage auf: wenn es auf das gesammte Ge-

dächtnis der Menschheit über ihr Tun und Denken ankommt, warum fängt man dann nicht wirklich am Anfang an und läßt uns zum Beispiel über die tief verwandte Cultur Indiens ohne jedes Wissen, während man die geringsten Provinzialstreitigkeiten und Bauernkriege der alten Römer und Griechen als ewige Denkwürdigkeiten zwangsweise dem Gedächtnis einprägt? Erst die historische Richtung des 19. Jahrhunderts hat dieses Motiv der vollständigen historischen Übersicht (an sich, wie gesagt, gefährlich genug) dem humanistischen Schulunterricht als Daseinsgrund künstlich untergeschoben: von Haus aus ist die historische Bildung wesentlich klassisch orientiert, denn sie zielt auf das Verständnis der klassischen Kunst. Der universalhistorische Anspruch ist also nichts als eine Phrase, maßgebend bleibt die zufällige Herrschaft des Renaissanceideals.

Wir lernten als eine Haupterrungenschaft der Renaissance die verstandesmäßige *Kritik* am historisch Überlieferten kennen. Dieser kritische Geist darf sich in der Schule zwar nicht gegen den überlieferten kirchlichen Glauben richten; wohl aber herrscht er in der kühlen und objectiven Würdigung aller *nationalen* Tradition. Als eine Geschichte *unter andern* wird, *nach* Abhandlung der wichtigeren antiken Geschichte, die Geschichte des deutschen Volkes, die Geschichte des christlichen Mittelalters gleich den andern Epochen auf die Richtigkeit und Glaubwürdigkeit historischer Facta untersucht. Statt daß in der jungen Generation durch Sage und Legende der tiefere und darum wahrere Sinn der Überlieferung genährt würde, geht aller Unterricht darauf hinaus, die wenigen Mythen und Bilder, die noch geblieben sind, zu zerstören, und jede Legendenbildung um ein historisches Factum als *Fälschung des Tatbestandes* zu erweisen. Die eigene Mythologie und Heldensage wird, *nach* der Überschau über die klassischen Mythologieen, als etwas ebenso gelehrt fremdes, ja fremderes gewürdigt, und womöglich seine Minderwertigkeit gegenüber dem Klassischen, höchst objectiv, dargetan. Auch diese eigene mythische

Vergangenheit lebt also nicht mehr, wie in der Sage und Dichtung des Volks, als etwas Vertrautes und Heiliges in der Überlieferung des modernen Gebildeten, sondern wird ihm als untergeordneter Lehrstoff, als Wissen, neben und nach anderem „wichtigerem" gelegentlich auch beigebracht.
Ähnlich steht es mit Sprache und Dichtung. Die deutsche Sprache lernt das Kind in der Schule nicht sprechen, es bringt sie bereits mit; es lernt aber in der Schule nicht einmal Sprechen und Schreiben im Geist der Sprache anwenden, es lernt nur sich theoretisch über die Sprache Rechenschaft geben, in der Grammatik — höchst überflüssigerweise; wovon noch zu sprechen sein wird. Und Grammatik sowohl wie Stilistik, nach welchen der Ausdruck des Kindes geleitet wird, sind nach klassischem Muster gebildet. Das Kind lernt richtig, das heißt ohne Verletzung gewisser abstracter Regeln, sprechen und schreiben; gut, ja nur anständig schreiben lernt es nicht, da das lateinische Muster, das seit dem Eindringen der Renaissance unbewußt in unserm gesammten Schrifttum herrschend ist, dem Geist der deutschen Sprache aufs tiefste widerstrebt. Hier sind nicht die Latinismen gemeint, die dem Schüler bei einer gleichzeitigen ernsthaften Beschäftigung mit einer fremden toten Sprache in der eignen Sprache unterlaufen müssen; sondern das undeutsche Ideal eines gewandten Stils, dessen Kennzeichen die Verknüpfung des Nichtzusammengehörigen ist: uneigentlicher Ausdruck, falsches Bild, schmückendes Beiwort, die ganze Welt der romanischen Phrase. Luther wurde durch Cicero verdrängt: damit ist die Geschichte der modernen deutschen Prosa umschrieben; und das ist keine Tatsache der Vergangenheit, sondern ein täglich aufs neue sich vollziehendes Erlebnis. Denn was in der Schule dieser Infection entgegenwirken könnte, kommt infolge des Renaissancecharakters dieses Instituts nicht zur Anwendung: das Kind lernt die Vergangenheit seiner Sprache nicht kennen; es erfährt auch nichts (von der Schule aus nichts)

über die Fülle der lebenden Mundarten, es muß ihr im Gegenteil seine Mundart opfern, aus der doch allein die Kraft zu einem Deutsch, wie es vor der Renaissance war, zu gewinnen wäre. Statt dessen lernt das Kind zuerst Lateinisch und Griechisch — nach sieben Jahren Latein hört es das erste mittelhochdeutsche Wort!

Die klassischen Sprachen werden jedoch auf der Schule nicht um ihrer selbst willen erlernt, so sehr es, bei der philologischen Art des Unterrichts, diesen Anschein haben mag. Sie werden auch nicht deshalb erlernt, weil sie, nach der Aussage einiger Pädagogen, zur Ausbildung des Gehirns besonders vorteilhaft wären; eher möchten wir als Folge der unverhältnismäßigen Anstrengung des Gedächtnisses eine frühzeitige geistige Schwächung annehmen. Sondern die Erlernung der Sprachen will nichts anderes als den unmittelbaren Genuß der klassischen Litteraturwerke verschaffen. Wird dieser Zweck auch selten mehr in der Weise erreicht, wie es der Renaissance bei dieser Einrichtung als Ideal vorschwebte, so hat doch durch ihn allein dieser Sprachunterricht Sinn und Ziel.

Wenn der Unterricht in klassischer Geschichte und Mythologie als Vorbedingung zur Aufnahme der klassischen Kunst die allgemeine Bildung beizubringen hatte, so zielt der Unterricht in den klassischen Sprachen, welcher die klassische Dichtung zugänglich macht, zweifellos auf Geschmacksbildung. Und die Lectüre der klassischen Schriftwerke in der Schule zeigt auch an, daß es tatsächlich auf eine ganz bestimmte Beschäftigung mit der Kunst hierbei herauskommt. Nun kann es in der Schule sicherlich nicht auf das Genießen und ästhetische Aufnehmen von Kunstwerken abgesehen sein; da dies nimmermehr durch Lehren und Lernen, sondern lediglich durch Vorführen und Erleben geschehen kann. Dies ist jedoch nicht die Ansicht der Renaissance gewesen: ihr Kunstbegriff vertrug sich sehr wohl mit Lehren und Lernen. Wie wir schon sahen, war ihr mit dem Erlernen der

klassischen Mythologie und Historie bereits ein gelehrtes Wissen die Voraussetzung zum Verständnis der Kunst. Zu dieser **stofflichen** Voraussetzung traten nun ebenfalls erlernbare **formale** Regeln, die aus den Werken der klassischen Kunst abstrahiert waren. Die Akteinteilung, der Aufbau des klassischen Dramas, die antike Metrik und Stilistik erhielten für die Renaissancepoetik die Geltung ewiger unveränderlicher Gesetze, so gut wie für die bildende Kunst die klassische Gestaltung des menschlichen Körpers und die Stilarten der klassischen Baukunst. Diese Gesetze in allen vorhandenen Kunstwerken wiederzuerkennen und von allen zukünftigen Kunstwerken zu fordern, dies ließ sich lernen und lehren, und wurde gelernt und gelehrt. Dieses Verhalten zur Kunst: Erlernung einer Reihe stofflicher Voraussetzungen einerseits, und Einprägung bestimmter Regeln und Gesetze als unerläßlicher Erfordernisse des Kunstwerks andrerseits, ist dem jungen Menschen schulmäßig ohne weiteres beizubringen. Es stellt einen Lehr- und Lernstoff dar, der mit dem gesunden Menschenverstande bewältigt, dessen Besitz durch eine Prüfung controlliert werden kann. Daß in der Schule übrigens nur die Gesetze der Dichtkunst, nicht die der bildenden Kunst gelehrt werden, hat seinen Grund darin, daß die Anschauung von Bildwerken von Anfang an nicht so billig und bequem zu vermitteln war wie die Lectüre von Büchern; auch pflegt eine weniger große Anzahl von Menschen es sich zuzutrauen, über bildende Künste (und Musik) zu reden: da in der Materie, deren diese Künste sich bedienen, die Aufforderung zu einiger technischen Kenntnis und Übung liegt, die nicht so allgemein verbreitet ist wie die Kenntnis und Übung in Worten und Buchstaben; während eben das allen zugängliche Material der Dichtkunst, die Sprache, die meisten Menschen dazu verführt, daß sie glauben, mit der Kenntnis der Sprache auch ein natürliches Verständnis der Dichtung erworben zu haben, und in dieser Kunst, vermöge ihres gesunden Menschenverstandes, sich zutrauen, alles begreifen, alles beurteilen,

alles lernen und lehren zu können. So kann es geschehen, daß die gesammte antike Dichtung, deren ästhetische Wirkung auf Kinder und Jünglinge so wenig in Frage kommt wie ihre ästhetische Vermittlung durch staatlich angestellte Lehrer, dennoch unter Führung dieser Lehrer von der Jugend „bewältigt“ wird. Diese nunmehr erlernte verstandes- und gedächtnismäßige Beschäftigung mit der Dichtung bleibt nicht nur, der klassischen Poesie gegenüber, für die allermeisten die einmalige und einzige; sondern sie wird fortan gegenüber aller, auch deutscher Dichtung mit der Selbstverständlichkeit der Gewohnheit angewandt: Wir lernen von Kind auf als einziges Verhalten zum poetischen Kunstwerk, was eben erlernbar ist: die historische Orientierung über den „Stoff“; die Erkenntnis des „Inhalts“ als deutliche, mit Worten wiederzugebende „Idee“; das Verständnis der „Form“, die sich aus Metrum, Epitheton, Composition, Aufbau, Steigerung, Spannung, Motivierung, Charakterisierung usw. zusammensetzt; die Beurteilung aller stofflichen, inhaltlichen und formalen Bestandteile als „wahrscheinlich“ oder „unwahrscheinlich“, „schön“ oder „häßlich“ nach dem überlieferten klassischen Kanon.

Daß man der Jugend auf der Schule das Wesentliche des Kunstwerks, seine seelische Wirkung, vorenthält, wäre nicht das Schlimmste; da die Jugend keineswegs allen, sondern nur ganz bestimmten, ihr gemäßen ästhetischen Wirkungen zugänglich ist. Daß man ihr aber jene verstandes- und gedächtnismäßige Beschäftigung mit der Kunst aufzwingt und durch Prüfungen und Zeugnisse den Anschein erweckt, als sei mit solcher Beschäftigung überhaupt etwas getan, ja als sei sie die einzige und notwendige — das ist verhängnisvoll. Denn ohne je ein Kunstwerk erlebt zu haben, dafür mit einer Bürde von Wissen und Gerede über Kunst und Künstler beladen, gerät der also Gebildete zu irgend einem Zeitpunkt doch in die lebendige Wirkungssphäre irgend eines Kunstwerks (meist eines Werkes der neueren Kunst,

oder einer Kunst, von deren Vorhandensein er bis dahin überhaupt nichts gewußt hat, etwa der Musik) — welches zu bewältigen und aufzunehmen seine erlernte Bildung nicht ausreicht. Nicht gewohnt und angewiesen, sich auf sein Gefühl und seine Sinne zu verlassen, voll Scham und Entsetzen vielleicht, überhaupt einen Gefühlseindruck an Stelle von intellectuellem und formalem Interesse zu haben, giebt er es auf, eine selbständige Auseinandersetzung zwischen der überkommenen Bildung und dem persönlichen Kunstfühlen zu suchen: er verzichtet in künstlerischen Dingen auf seine Mündigkeit; er läßt sich fortan durch die Leute, die es ihrem Beruf nach ja besser verstehen müssen, bevormunden: wie früher beim Schullehrer, so sucht und findet er sein übriges Leben beim Litteratur- und Kunstprofessor oder beim Kritiker über alles Ästhetische Orientierung und Belehrung.

9.

Die Leute, die es noch besser verstehen müssen als die Gebildeten, sind vor allem die Gelehrten, welche außer der humanistischen Schulbildung auch noch die Universitätsbildung, die akademische Bildung, genossen haben; und zwar vorwiegend die Vertreter der sogenannten Geisteswissenschaften: Philosophen, Philologen, Kunst- und Litterarhistoriker. Die Universität ist aber auch für die, welche nicht studieren, von einschneidender Wichtigkeit dadurch, daß sie die Lehrerin aller Lehrer ist; daß sie allein Wissenschaft und Kennerschaft legitim vermittelt und damit den Schlüssel zum tiefsten und letzten Verständnis der Kunst in Händen hat. Sie ist wahrhaft wertsetzend, oberste Instanz in allen Bildungsangelegenheiten.
Das Verhältnis zur Kunst insbesondere hat hier seinen consequenten Ausbau gefunden, von dem der Schulunterricht nur ein verkleinertes und unvollständiges Abbild ist. Die Betrachtungs-

art des Kunstwerks, die auf der Universität gelehrt wird, ist die wissenschaftliche. Sie besteht nicht bloß, wie die gebildete, in der Beherrschung der gelehrten Elemente und in der Anwendung gewisser conventioneller formaler Maßstäbe; sondern sie soll das gesammte Ergebnis alles Wissens und Forschens über die Kunst darbieten und anwenden.

Hier ist zunächst ein Unterschied festzustellen zwischen zwei verschiedenen Arten, sich wissenschaftlich mit Kunst zu beschäftigen, die seit der Renaissance nach einander hervorgetreten sind.

Bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts gab es im Wesentlichen nur eine Theorie der Schönen Wissenschaften und Künste. Das heißt, man suchte in der Technik und Ästhetik der bildenden Kunst, in Poetik und Rhetorik die Grundsätze der Künste, ihre Grenzen und Wirkungen festzustellen, die Gesetze zu erforschen, nach denen geschaffen ward und geschaffen werden müsse. So entstand eine Kunstlehre, die auch das Handwerkliche nicht verschmähte und innerhalb der Schranken des einmal aufgestellten Formideals zweifellos eine gute und saubere Erziehung vermittelte. Dichter waren in diesen Zeiten die Lehrer der „Poesie", wie der litterarische Teil dieser Wissenschaft hieß, Dilettanten oder ausübende Künstler die Verfasser der technischen und ästhetischen Lehrbücher der bildenden Kunst. Diese Theorie der Schönen Wissenschaften, die in Wahrheit vielfach eine recht tüchtige Praxis war, indem z. B. in der Dichtung eine gute Verstechnik, in der Rhetorik ein reiner Stil tatsächlich überliefert und gelernt wurde, trat im 19. Jahrhundert in den Hintergrund gegenüber einer neu aufkommenden Beschäftigungsart mit der Kunst: der Philologie und Historie.

Bis dahin hatte es nur für die klassische Litteratur eine Methode der Entzifferung und Interpretation gegeben, ebenso eine historische Einreihung und Betrachtung. Jetzt wurde die historische und philologische Methode auch auf die deutsche Litteratur angewandt; zuerst nur auf die wiederentdeckte altdeutsche Dich-

tung, sehr bald aber auf alle, auch die lebende Litteratur und Kunst.

Wenn die Theorie der Schönen Wissenschaften ein Ideal aufgestellt hatte und demzufolge nur den hohen Gebilden der Dichtung Aufmerksamkeit schenkte, so zog die historische Betrachtungsart alle Erscheinungen der Litteratur und Kunst, gleichviel ob groß oder klein, wertvoll oder wertlos, in ihr Bereich. Das an sich berechtigte Bestreben, Ordnung und Zusammenhang in die Geschichte der Kunst zu bringen, führte nach und nach zu einer bedingungslosen Erforschung alles Geschriebenen, Gemalten oder Gebildeten. Die Forschung wurde Selbstzweck, ist Selbstzweck geworden. Kunstphilologie ist die Methode, das Kunstwerk, wie jedes andre Forschungsobject, in seine Bestandteile zu zerlegen; nach dem wann? woher? woraus? zu fragen; und überall den Weg rückwärts zu machen, den der Künstler vermutlich genommen hat. Man glaubt tiefer in das Werk einzudringen, wenn man die zeitlichen Umstände, unter denen es entstand, die Anregungen, aus denen es hervorging, die Quellen, die es benutzte, und die persönlichen Lebensangelegenheiten, die in ihm vielleicht zum Ausdruck kamen, nachweisen kann. Der Wille, den Künstler aus seiner Zeit und aus seiner Umwelt heraus zu begreifen, führte zu einer vermeintlich objectiven Einstellung gegen das Kunstwerk. Man wollte erkennen, und begriff nicht, daß in künstlerischen Dingen aller Erkenntnis das Erlebnis vorausgehen muß. Sonst hätte die Kunstphilologie nicht Dinge, vor denen beim besten Willen nichts zu erleben ist, in die Erkenntnis einbeziehen und umgekehrt Dinge nur darum von ihrer Forschung ausschließen können, weil sie sie nie erlebt hat. Denn beides war und ist noch häufig der Fall; und doch wird gerade damit die vermeintliche Objectivität der Wissenschaft widerlegt. Sie behauptet historisch erkennen und nicht werten zu wollen, und doch ist überall der Trieb zur Erforschung bedingt durch ein überkommenes Werturteil. Und dieses Wert-

urteil — das ist sehr wesentlich — hat die historische Forschung durchaus von der früheren Renaissancetheorie der Schönen Künste und Wissenschaften übernommen. Sie hat, um ein Beispiel zu nennen, die Entdeckung der altdeutschen Poesie, nachdem das Werturteil der Romantiker auf sie hingewiesen hatte, in riesenhafter Specialarbeit gefördert; aber sie ist an die alten Dichtwerke überall herangetreten mit den Maßstäben, die ihr die Renaissance an an die Hand gegeben hatte; so daß nicht nur eine völlig verkehrte historische Darstellung und Wertung herauskam, indem die höfische Poesie, die den Renaissancebegriffen am faßbarsten war, zur Hauptsache und dem Höhepunkt altdeutscher Dichtung gemacht wurde, sondern auch ganze andere Stile und Epochen, wie die frühe geistliche Volksdichtung und die spätere Prosa garnicht oder nur zum Teil der Erforschung und der Herausgabe für wert erachtet wurden. Analoges war bis vor kurzem auf dem Gebiet der Kunstgeschichte der Fall, wo man auch, nach Renaissancebegriffen, Raffael und Dürer als die Höhepunkte ansah, und die gesammte vorhergehende mittelalterliche Kunst bloß als primitive Vorstufe zu ihnen.

Liegt nun also aller kunstwissenschaftlichen Erforschung ein Werturteil, wenn es auch nur unbewußt übernommen ist, zum Grunde, so wird doch das Kunsterlebnis, wie gesagt, nach Möglichkeit ignoriert; weil es meist auch tatsächlich für den Forscher nicht besteht — wenn er sich auch nicht eingestehen mag, daß er dann eben von den Kunsterlebnissen früherer Menschen und Zeiten zehrt. Das wäre nicht schlimm, wenn einmal die wissenschaftliche Betrachtungsart als eine unter vielen, und als eine der wahren Function der Kunst gegenüber sehr unwesentliche zugegeben würde; und wenn zum andern die Universität, die diese Betrachtungsart vertritt, nur wieder Specialforscher erzöge. Beides ist aber nicht der Fall.

Die wissenschaftliche Betrachtungsweise der Kunst stellt erstens den Anspruch auf, nicht nur eine sehr wichtige und andern Be-

trachtungsarten gleichwertige, sondern die einzige und tiefste zu sein; und dieser Anspruch ist allgemein anerkannt. Die Tiefe der Betrachtung scheint gewährleistet durch die Schwierigkeit und Mühe des Studiums, das dafür erfordert wird; durch die Zeit und den Ernst, der darauf verwendet wird. Daher schreibt sich die Autorität des Kunst- und Litteratur-Gelehrten: man denkt, ein Mann, der sein ganzes Leben mit Ernst und Mühe der Erforschung der Kunst gewidmet hat, muß von ihr doch auch besonders viel verstehen. Daß gerade diesen Männern der Wissenschaft das Kunsterlebnis, welches ganz andere Eigenschaften als Fleiß, Spürsinn und Wissensdurst voraussetzt, sehr oft versagt ist, davon macht sich die Allgemeinheit keinen Begriff. Nicht genug aber, daß Menschen, die infolge ihrer guten Eigenschaften als Forscher dem Kunstwerk innerlich fremd gegenüberstehen, vor Staat und Öffentlichkeit die höchste und wertvollste Beschäftigung mit der Kunst vertreten und das allgemeine künstlerische Urteil leiten; sie prägen ihre Beschäftigungsart mit der Kunst auch der akademischen Jugend ein, die nur zum geringen Teile zu ihnen kommt, um ihrerseits dieses Forschen zu erlernen, sondern die in Litteratur- und Kunstgeschichte zum allergrößten Teil das künstlerische Erlebnis und dessen Deutung und Befestigung sucht, wozu ihr die Schule, wie wir sahen, nicht verhelfen konnte.

Was lernt z. B. der Lehrer des Deutschen, der später Kinder und Jünglinge in deutscher Sprache und Dichtung unterrichten soll — ein fürwahr hohes und wichtiges Amt — auf der Universität? Er wird Philolog, das heißt: er bekommt die Technik des wissenschaftlichen Findens, Ausgrabens, Interpretierens gelehrt. Als Ausweis seiner Reife wird am Ende der Studienzeit von ihm ein eigenes Stück wissenschaftlicher Arbeit verlangt, also der Ausweis zum Beginn einer Forschertätigkeit, die mit seinem eigentlichen Beruf in gar keinem Zusammenhang steht. Er erfährt Hunderte von Büchertiteln, Ausgaben von Dichtungen,

Titeln von Schriften über die Dichtung; von einer Dichtung wird ihm gelegentlich ein Fetzen „ideal" interpretiert, als höhere, höchste Betrachtungsart: von der Dichtung selbst, vom Erlebnis der Dichtung erfährt er nichts. Er erfährt das Biographische, die Beeinflussung, die Wirkung des Dichters, die bisherigen Urteile über den Dichter — den Dichter selbst sieht er nie. Ebenso ist es mit der Sprache: er lernt das späte, verstandesmäßige Sichrechenschaftgeben über das Sprechen, die Grammatik — von der Anwendung der Sprache, von dem, was im Geist der Sprache gut und bös ist, erfährt er nichts. So kann er das Leben und den Geist der Dichtung, das Leben und den Geist der Sprache auch seinen Schülern später nicht erschließen, sondern sie nur das Wissen über Sprache und Dichtung lehren.

Man wende nicht ein, daß im Rahmen des heutigen Universitäts- und Schulunterrichts die Wirkung von Männern, die ein lebendiges Verhältnis zur Kunst haben, dennoch möglich sei: sie ist eben nur möglich gegen das Princip dieser Unterrichtsanstalten, und wird oft genug mit Anfeindung und Geringschätzung von seiten der Collegen erkauft, die jenem Princip gemäßer sind.

Man wende ferner nicht ein, daß sehr viele Menschen eines künstlerischen Erlebens überhaupt nicht fähig sind, und daß die dazu fähigen schon von selbst zu dem gelangen werden, was ihnen frommt; während doch eine allgemeine Lehranstalt auf die Masse, auf den Durchschnitt berechnet sein müsse. — Ich glaube, daß eine geistige Unterrichtsanstalt, die sich ihr Ziel so niedrig stecken würde und dies eingestünde, aufhören würde zu existieren. Denn sie lebt von dem Vorurteil, daß sie geistig das höchste Erreichbare vermittle. Leistet sie das nicht mehr, wird es offenbar, daß sie eine untergeordnete und beschränkte Art der Kunstbetrachtung vermittelt, wozu dann ferner die unbegrenzte Hochachtung vor diesem Institut? Ist die Universitas gänzlich zur Specialitas geworden, will sie auch in künstlerischen Dingen nur

noch Forscher erziehen — warum steht sie dann noch im Mittelpunkt unsres geistigen Daseins? Ist es ausgemacht, daß der künstlerisch Empfängliche, der Sinnen- und Gefühlbegabte, der Begeisterungsfähige auf der Universität nicht seine Rechnung findet, daß die Legitimation zum künftigen Lehramt von ihm nur unter Qualen oder gar nicht erworben wird, dem Nüchternen, Leeren, Gedächtnisstarken aber wie von selbst zufällt, so ist das Urteil gesprochen. Auch dem Staate ist nicht damit gedient, daß das Gut deutscher Sprache und Dichtung von Männern verwaltet und an die Jugend weitergegeben wird, die bloß zu Forschern erzogen sind, und im Wesentlichen, in der inneren Aufnahme und Weitergabe des Kunstwerks auf zufällige persönliche Eigenschaften oder Erfahrungen angewiesen sind.
Man muß einsehen lernen, daß die gelehrte Erforschung und die künstlerische Erziehung verschiedene Dinge sind, die nicht von denselben Menschen geleistet werden können. Wenn sie bisher vereinigt waren, so war dies die Folge der Kunstanschauung der Renaissance, die ein gelehrtes Wissen zum Verständnis der Kunst voraussetzte. Wir sind innerlich längst über dieses Gesetz der Renaissance hinausgewachsen, unser Unterrichtssystem wird aber von ihm noch völlig beherrscht. Sehr viele sind heute schon von der Sinnlosigkeit des Weitergebens einer unverdauten, nie Fleisch gewordenen Bildung, von der Unsinnigkeit eines Examens in Sachen geistiger und künstlerischer Cultur überzeugt. Sie sehen aber die Ursache dieser Zustände nicht; sie sehen auch nicht die Möglichkeiten einer Besserung: Entweder die Universität giebt die Kunsterziehung ab und beschränkt sich auf die Forschung und auf das Ausbilden der Forscher; damit würde sie als eine Specialität aus dem lebendigen geistigen Centrum ausscheiden. Oder sie hält den alten Anspruch der Universitas aufrecht: dann muß sie allerdings ihre ganze Einrichtung einer gründlichen Revision unterziehen und den bloß wissenschaftlichen Betrieb umwandeln in geistige Wirkung.

10.

Wird die gelehrte Bildung, die Voraussetzung zum stofflichen Verständnis der Kunst, und die wissenschaftliche Betrachtungsart, die Voraussetzung zum formalen Verständnis der Kunst, auf Schule und Universität vermittelt, so findet die praktische Anwendung dieser Bildung und dieser Betrachtung, durch welche die Kennerschaft der Kunst erworben wird, mit dem Besuch des Museums, des Theaters, des Concertsaals statt.
Das Mittelalter hat keines dieser Institute gekannt; bildende Kunst, Schauspiel, Musik waren dem großen Gesammtkunstwerk des Domes ein- und untergeordnet, sie wurden nicht in getrennten Anstalten gepflegt. Auch dem Altertum ist das Götterbild, die Tragödie, die Musik Bestandteil des religiösen Cultes gewesen. Diesen Zusammenhang mit dem Religiösen, mit dem Culturganzen hat erst die Renaissance zerrissen, als sie die einzelnen Werke des Mittelalters und des Altertums aus ihrem Mutterboden löste und zu einer künstlichen Existenz in ihre profanen Schauräume und Magazine verbrachte.
Sie stellte zunächst die Werke der bildenden Kunst als Muster zur Belehrung oder als Curiositäten zur Unterhaltung zusammen, mochten sie ursprünglich auch nach Zeit und Ort tief getrennt und verschieden sein. Sie sammelte. Sie konnte das, da sie an allen Kunstwerken bloß das formale oder stoffliche Interesse hatte, den früheren geistigen Inhalt aber als etwas Abgetanes ignorierte. So entstanden die Antikencabinette und Kunstkammern der Fürsten und andern reichen Privatsammler, und aus ihnen unsere Museen, mit ihrem Nebeneinander aller Stile und Zeiten. Der Typus des Kunstkenners war bis ins 18. Jahrhundert der Liebhaber, der Angehörige einer eng begrenzten Gesellschaftsschicht mit cultivierten Sinnen, der durch Reisen sich die praktische Kenntnis der Kunstwerke, der sich eigene technische und handwerkliche Kenntnisse erwarb. Es war ihm ums

einzelne Werk und dessen formale und technische Qualitäten zu tun, er hatte innerhalb des conventionellen Formideals seinen persönlichen Geschmack, seine persönliche Liebhaberei in dieser oder jener Richtung. Er war meist selbst in irgend einer Kunst Dilettant; er war der Unternehmer der großen Bauten, der Auftraggeber für den Maler, Plastiker, Kunsthandwerker. Demgemäß war sein Museum eine Sammlung erlesener und wertvoller Gegenstände; und wenn auch alle Stile und Zeiten darin vertreten waren, so ging das Bestreben doch nirgends auf historische Vollständigkeit, sondern immer auf Auswahl des für damalige Begriffe Besten. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts trat auch hier dieselbe Wandlung ein, die in der allgemeinen Kunstwissenschaft sich zeigte: die historische Betrachtung, der alles gleich wertvoll war, trat an die Stelle der Liebhaberei des Bedeutenden und Seltenen. Zur gleichen Zeit wurden die Museen und Galerieen der Fürsten dem Volk, d. h. der Gesammtheit der Gebildeten, geöffnet; sie hatten von nun ab den Beruf, der Allgemeinheit eine möglichst vollständige historische Übersicht zu vermitteln, und wurden in diesem Sinne durch Gipsabgüsse, Bildcopieen und Ankäufe ergänzt und erweitert. Tatsächlich aber waren sie nur für den Kunsthistoriker da, von dem ja die Forderung größtmöglicher Vollständigkeit ausging; ihm war jedes, auch das minderwertige Werk willkommen, wenn es nur den historischen Zusammenhang der Schulen belegte oder die Entwicklung eines formalen Problems deutlicher gewahren ließ.

So ist es heute dahin gekommen, daß die bildende Kunst noch einem viel beschränkteren Kreise zugänglich ist, als etwa die Dichtung; da ein fruchtbarer Besuch der Kunstsammlungen nur möglich ist auf Grund des kunsthistorischen Unterrichts, den nicht die Schule, auch die humanistische Schule nicht, vermittelt, sondern der allein durch den Besuch von Universitätsvorlesungen oder durch das Studium kunstwissenschaftlicher Bücher erwor-

ben wird. Unsre Galerieen, Museen, Kupferstichcabinette sind recht eigentlich Belegsammlungen für den wissenschaftlichen Unterricht. Wer sie ohne die Voraussetzung eines solchen Unterrichts besucht, wird von der Fülle der Erscheinungen verwirrt, und klammert sich in seiner Hilflosigkeit an das, was er zufällig stofflich versteht oder liebt, oder was ihm anekdotisch zusagt; wenn er nicht gar mit dem Gefälligen und Hübschen, oder dem Anreizenden des Nackten fürlieb nimmt.

Bei der zeitgenössischen Production, deren Übersicht die Kunstausstellung vermittelt, wird die Erziehung und Vorbereitung des Publicums, die für die historische Kunst die Universität leistet, durch die Kunstkritik besorgt, von welcher später noch im Zusammenhang zu reden sein wird. Auch hier werden technische und formale Erfordernisse verhandelt und dem Publicum beigebracht, die je nach der betreffenden Zeitmode wechseln. Das Wissen um die gerade behandelten formalen Probleme, das eben von der Kunstkritik verwaltet wird, ist auch für das Verständnis der neueren Kunst Bedingung.

11.

Die Einrichtung des Theaters in der heute geltenden Gestalt ist durchaus Product der Renaissance. Es zeigt, was Äußerlichkeiten betrifft, die Grundlinien der antiken Tragödie: Vers, Aufbau, Akteinteilung sind aus der Antike übernommen, dazu der mißverstandene Begriff des Tragischen. In einem sehr wesentlichen Punkte war wieder das Renaissanceideal die kalte Abstraction eines ihr innerlich fremden und unverständlichen Lebens: das religiöse Grundgefühl der antiken Tragödie, der Kernpunkt aller tragischen Wirkung, wurde nicht mit übernommen.

Die Verwüstung, die das klassische Formideal anrichtete, war auf keinem Gebiet größer als auf dem Gebiet der Dichtung:

da hier das Instrument der nationalen Sprache, das Persönlichste und Eigenste was ein Volk hat, verdorben wurde. Der Prosarede wurde antiker Periodenbau und rhetorischer Schmuck von uneigentlichen Bildern und Gleichnissen, Wortübermaß und Wortfülle aufgedrungen, der Vers ward in die Schemata der antiken Metrik gezwängt, die zum Wesen der deutschen Sprache im tiefsten Widerspruch stand. Auf der Bühne ward dieser undeutsche Stil am stärksten ausgebildet, und ist hier, trotz vorübergehenden Einflusses des regelloseren englischen Dramas, am längsten herrschend geblieben. Noch das Drama Hebbels und Grillparzers ist von dem Vorurteil des antiken Versmaßes fast nirgends losgekommen, von der conventionellen Übernahme der Scenen- und Aktform, des Grundrisses und Aufbaus des klassischen Dramas ganz zu schweigen. Welche Herabwürdigung der dichterischen Form bedeutet es, wenn alle die Nichtigkeiten und Gleichgültigkeiten scenischer Füllgespräche, die irgendeinen mittelbaren Charakterisierungs- und Expositionszweck, aber keinen eigenen geistigen Sinn und Inhalt haben, in Verse gebracht werden! Welche Nivellierung der im modernen Drama doch unendlich verteilten und ungleichmäßigen Kraft bedeutet dieses wässrige Dahingleiten in gleichmäßig gemessenen Versen! Welche Kraftverschwendung ist es gewesen, dieses undeutsche Instrument mit deutscher Sprachgewalt zu erfüllen, wie es gelegentlich gelungen ist!

Das Theater hat sich aber nun auch das Organ für jene dem Sprachgeist fremden Sprechformen geschaffen: in der Declamation des Schauspielers, welche noch heute den öffentlichen Vortrag aller ernsten Dichtung, auch außerhalb des Theaters, beherrscht. Die Declamation ist kein andachtvolles innerliches geistiges Sprechen der Dichtung, sondern ein angelerntes conventionell betonendes, auf äußere Wirkung berechnetes Sprechen.

Das Theater hat sich ferner im Spiel des Schauspielers den Ausdruck geschaffen für den geistigen Inhalt, dem es dient. Es

geht, der verstandesmäßigen Orientierung, der Vermenschlichung und Psychologisierung der modernen Kunst gemäß auf Charakteristik, auf Individualisierung einerseits, auf Wahr- und Wahrscheinlichmachen aller Vorgänge: psychische Motivierung andrerseits hinaus. Der Schauspieler ist nicht mehr Sprachorgan des Göttlichen, wie er es in der antiken Tragödie war, wo die Maske den individuellen Gesichtszug und das Mienenspiel verbarg, wie er es auch noch im Mittelalter als Darsteller des Heiligen und Geweihten war — er wird persönlicher, individueller Künstler, und das um so mehr, als die Ausgestaltung des modernen Dramas nicht die dichterisch gleichhohe Stimmung verlangt, in der die einzelne Person wie das einzelne Instrument im Orchester die gleiche Wichtigkeit in der Verdeutlichung der künstlerischen Schöpfung besitzt, sondern auf die Auseinandersetzung weniger Hauptcharaktere mit einander hinausgeht. So kommt es, daß die symphonische Gesammtleistung einer dramatischen Aufführung zurücktritt gegen das virtuose Solospiel besonderer Charakterdarsteller und Helden. Der Virtuos, der einseitig ein bestimmtes Können ausgebildet hat, wird der eigentliche Held der Bühne. Die Qualität der Aufführung, die vom Auftreten eines solchen Virtuosen abhängt, auf den alles eingestellt ist, wird so wichtig, daß viele Stücke nur bestimmten Schauspielern zulieb gegeben oder gehört werden; und dies mit Recht, da das Eingestelltsein auf psychologische Interpretation, auf Creierung der Hauptrolle dem modernen Drama wesentlich ist.

Das Auftreten des Virtuosen findet seinen Widerhall in der Beifallsbezeugung des Publicums. Es kann sich beim modernen Drama nirgends darum handeln, ein Stück als selbstverständliche Wiederholung eines feierlichen Akts stillschweigend hin zu nehmen, sondern man muß zu ihm und zu der Leistung des interpretierenden Virtuosen Stellung nehmen. Da kein Stil und keine Sicherheit da und nichts selbstverständlich ist, wird Kritik, als Beifall oder Mißfallen erlaubt und verlangt. Das Publicum,

das im Theater sitzt, ist nicht die Gemeinde, die das ihr Gemäße und Vertraute hinnimmt und mit dem Vorführenden sich eins fühlt; es ist der auf seine Unterhaltung bedachte Kunstrichter, der der Sache fremd, im Grunde feindlich gegenübersteht. Die höhere Art der Unterhaltung, die auf den Kopf berechnet ist, und in der Wahrnehmung psychologischer Motivierung, in der Wahrnehmung der Spannung, Steigerung, Katastrophe besteht, heißt das Interessante; die niedere Art der Unterhaltung, die auf bloßen Effect und Sinnenkitzel geht, ist das Amüsante. Hirnmasse und Zwerchfell sind die Resonanzböden für die Kunst des dramatischen Dichters und des Schauspielers. Insofern ist das Theater das ideale Institut im Sinne der Renaissance, da es die beiden Bestandteile, in die das früher einheitliche religiös-ästhetische Verhalten zerfallen ist: begriffliches Denken und sinnlich-formales Vergnügen, gleichzeitig befriedigt, und außerdem, bei ständigem Betrieb des Theaters, im Stande ist, es jeden Tag auf eine andere, mehr nach dem einen oder andern Pol gravitierende Weise zu befriedigen.

Denn das ist es nun, was das moderne Theater für das große Publicum so außerordentlich bequem und unterhaltend und für den Theaterleiter so rentabel macht: die dauernde Spielzeit und die Abwechslung des Repertoires. Kein Theater wagt einen Stil oder eine Persönlichkeit, ja nur etwa das ernste Drama allein, für das der ernste moderne Dramatiker geschaffen hat, zu pflegen: denn dann wäre es verurteilt, wie das antike und mittelalterliche Drama, nur wenige Tage im Jahr zu spielen, als welches nicht rentabel wäre. Das ist aber auch das eigentlich Widerwärtige für jeden Betrachter, dem es noch um irgend etwas Geistiges Ernst sein kann: daß derselbe Raum heute das tiefsinnige Spiel des Genius sieht und morgen die ekelhaften Proceduren der Unterhaltungskünstler und Possenreißer; und daß man für dasselbe Geld bei Beidem Zuschauer sein kann, ja vielleicht Beides an einem Abend vorgesetzt bekommt. Möglichst ab-

wechslungsreiche Unterhaltung, oder Belehrung für Geld — das ist der Kunstgenuß, den der moderne Mensch sucht und den er im Theater am reinsten ausgebildet findet. Insofern sind Kino, Variété und Circus schon die rechtmäßigen Erben des Theaters; und wir sehen auch hierin die Consequenz der Renaissanceentwicklung: es rächt sich, wenn man lehrt, daß nichts mehr ernst zu nehmen, nichts mehr heilig sei; wenn man die Stile und Zeiten aller Völker nur als auswechselbare Kostüme, den Helden als Virtuosen, das Publicum als unterhaltungsgeile zahlende Masse gelten läßt: man sucht dann eben die Unterhaltung, wo sie am bequemsten, buntesten, billigsten zu haben ist.

12.

Wie zwingend das Beispiel einer logisch ausgebauten Institution wirken kann, zeigt der Einfluß des Theaters auf die Entstehung des modernen Concertsaals.

Die Musik war, wie wir wissen, von der Umorientierung der Künste durch die Renaissance verschont geblieben. Die kirchliche Gebundenheit der protestantischen Musik machte auch äußerlich ein Verhalten des Publicums, wie es die übrigen Künste und besonders das Theater herangebildet hatten, unmöglich: an Beifallklatschen, an Kritik, an Amusement oder interessante Unterhaltung war bei dieser Kunst nicht zu denken. Trotzdem gelang es nach und nach der romanisch cultivierten Gesellschaftsschicht, die die andern Künste beherrschte, auch die Musik in ihre Einflußsphäre zu ziehen. Anhaltspunkte boten die immer größere Vervollkommnung des Technischen in der Musik, die Solo-Gesangs- und Instrumentalrollen, die durch besondere Meister besetzt werden mußten, und ferner die Verbindung der Musik mit dem Theater in der Oper. Die romanische Erfindung der Oper wurde zwar in Deutschland, dort von der geistlichen Musik be-

fruchtet und umgebildet, bald etwas sehr Verschiedenes — aber die äußeren Bedingungen des Virtuosentums und der theatralischen Unterhaltung konnten nicht umgangen werden; sodaß auch für die Musik, neben der Gemeinde der religiösen Musik, ein Publicum, das unterhalten und interessiert sein wollte, das mit Beifall oder Kritik reagieren mußte, sich herausbildete. So entstand, wiederum aus dem Kreis der cultivierten Liebhaber und Zuhörer heraus sich entwickelnd, allmählich das Institut des Concertsaals neben der Oper als öffentliches, allgemein-musikalisches Institut; wenn es auch im heutigen Betrieb von dem Zustand des 18. Jahrhunderts in vieler Beziehung sich unterscheidet, vor allem, weil das 18. Jahrhundert die größere musikalische Cultur und Einheit, der inneren Entwicklung der Musik entsprechend, voraushatte. — Zum Spielplatz des Interessanten und Unterhaltenden, was die vorgeführten Werke und ihre Absicht betrifft, ist der Concertsaal wohl erst in allerletzter Zeit geworden; wie gleich zu zeigen sein wird. Aber selbst zur Zeit guter musikalischer Tradition war er der Spielplatz des Virtuosen, und als solcher denselben Bedingungen unterworfen wie das Theater. Auch hier war das ideale Publicum das kritische, das mit Beifallsbezeugung die Leistung des Virtuosen annahm oder ablehnte. Wie selbst zur Zeit der höchsten musikalischen Cultur es im Concertsaal aussah, dafür bieten Mozarts und Beethovens Klagen, oder Wackenroders und E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften genügende Belege.

So ist es das Schicksal der innerlichsten und deutschesten Kunst geworden, daß sie in Instituten zur Darbietung gelangt, in denen ihre Aufführung nicht ein hohes, mit Dank und Schweigen hinzunehmendes Erleben bedeutet, sondern eine Gelegenheit zur Bewunderung oder Verurteilung technischer Qualitäten. Wer aber, bei guten Nerven, selbst über den Virtuosen, über das Beifallklatschen, über das „interessierte“ Verhalten des Publicums sich hinwegzusetzen vermag, um bei einer musikalischen

Aufführung dem Erlebnis des Kunstwerks sich hinzugeben: der findet ein fast unbesiegliches Hindernis in der Wahllosigkeit und Buntheit des Programms, das diese Aufführungen ausnahmslos beherrscht. Denn da selbst für die „geistig Interessierten" der Renaissancegrundsatz gilt: daß alle Stile und Persönlichkeiten gleichberechtigt und kritischer Betrachtung und Ergetzung zugänglich sind, kein einzelner aber das Recht habe, uns allein und völlig einzunehmen; so ist das Durcheinander von völlig heterogenen Werken, eben das Princip der Abwechslung, zur Regel erhoben. Im Theater ist für den anspruchsvolleren Einzelnen die Buntheit des Repertoires noch zu ertragen, da wegen der Ausdehnung des Dramas der einzelne Abend doch zumeist einem einzelnen Werke von Anfang bis zu Ende gewidmet ist. Im Concertsaal ist das Gegenteil die Regel: oft folgen die größten Werke verschiedener Componisten und verschiedener Zeiten einander derart, daß eines das andere um seine Wirkung bringt; oder, was noch viel häufiger ist, die verschiedenen Werke haben innerlich nicht einmal die Verwandtschaft der gleichhohen Qualität; indem nämlich das eine ein Kunstwerk und das andre ein Machwerk ist; welches jeder bei jedem beliebigen Concertinstitut jeden Tag festzustellen Gelegenheit hat. Wie selbstverständlich dieses barbarische Wesen der Concertprogramme allen, und gerade den „Musikverständigsten" geworden ist, das zeigt ein Blick in die Tageskritik der Zeitung: es wird principiell keine Kritik am Programm geübt; man nimmt es als die Notwendigkeit eines Naturvorgangs hin, daß nach einem Beethoven ein Brahms erscheint und zwischen drin noch Lieder von Strauß und Reger gesungen werden: man kommt gar nicht auf den Gedanken, diesem faulen Schlendrian den Krieg zu machen. Der Einzelne, der nicht die bunte Unterhaltung, noch die pedantische Belehrung, noch den Genuß des neuesten Violin-Seiltänzers sucht, muß schließlich noch dankbar sein, daß innerhalb einer Einrichtung, die so völlig auf das Variété zugeschnitten ist, die so grundsätzlich der gedankenlosesten Convention

und Mode dient, es überhaupt noch der Mühe für wert gefunden wird, ein wahres Kunstwerk, welches für den Durchschnittsbesucher höchst uninteressant, ja quälend sein muß, mit derselben Kraft und Anstrengung aufzuführen wie die andern. Was soll ein Publicum, das grundsätzlich Alles hört, wenn es nur gefällt und interessiert, mit dem Kunsterlebnis anfangen, das, wenn das echte Kunstwerk entfesselt wird, über alle hereinbrechen müßte, die nicht taub sind. Aber sie sind taub, unbewegt, unerschüttert; sie haben es fertiggebracht, auch das große Werk in ihren Tag herabzuziehen: sie fragen einander wohl „Wie hat es Ihnen gefallen?" aber sie meinen nicht das Werk, sondern nur — die Art der Aufführung! Das Werk ist irgendwie — das steht fest; wir kennen es; es fragt sich, wie wurde es dargeboten! Diese schamlose Objectivität, dieses das-Gute-ohne-Distanz-hinnehmen und gegen-das-Schlechte-nicht-Feind-sein-können, das ist wohl das Empörendste am modernen Kunstpublicum: Renaissance!

13.

Wir sahen, daß man auf der Universität und Schule Wissenschaft der Kunst, im Museum, Theater, Concertsaal Kennerschaft der Kunst erlangt. Mit dem Besuch dieser Institute wäre demnach die Kunstbildung vollendet. Nun ist leicht einzusehen, daß nicht bei jedem Allgemeingebildeten der Besuch aller dieser Institute und demzufolge die geistige Verknüpfung all der verschiedenen in ihnen zu Tage tretenden unerschöpflichen Fragen und Probleme vorausgesetzt werden kann, die das Ideal einer gelehrten Bildung ist. Es würde für den, der die Universität nicht besucht oder analoge wissenschaftliche Studien getrieben hat, die Möglichkeit fehlen, auf die Kunstwerke, die die übrigen Institute ihm vorführen, ein erworbenes theoretisches Wissen anzuwenden, aus welcher Anwendung erst Kennerschaft im Sinne des Renaissance-

ideals entsteht; es würde beim allergrößten Teil des gebildeten Publicums auch zugestandenermaßen nur noch auf Unterhaltung durch die Kunstwerke hinauskommen: gäbe es nicht eine Einrichtung, die ihn auf eine bequeme Weise für jeden einzelnen Fall historisch und technisch informiert, und ihn außerdem durch ein fertiges Urteil über Autor, Werk und Darbietung des Werks der eigenen Stellungnahme enthebt. Diese Einrichtung ist die Kunstkritik der Presse.

Die Kritik ist die angewandte Bildung; und nirgends zeigt sich die Logik unsrer künstlerischen Entwicklung seit der Renaissance so deutlich, wie in dieser letzten entscheidenden Behandlung, die das Kunstwerk erfährt: der kritischen Besprechung. Was nämlich vom Aufnehmenden, und zwar von einem gelehrten und competenten Aufnehmenden im Namen von vielen hundert Unmündigen dem Kunstwerk als eigentliche Wirkung und Frucht entgegengestellt wird, ist — die Kritik. Dies setzt voraus, daß das künstlerische Schaffen etwas Willkürliches, so oder so Mögliches, Beeinflußbares, ja Vernichtbares ist; — nicht etwas Notwendiges, nur in einer bestimmten Form Mögliches, Unveränderlich-Ewiges. Diese Voraussetzung ist die der Renaissance, die eben das Kunstwerk von seinem geistigen Mutterboden, von Religion und Mythus löste, und es als freies unabhängiges Gestalten in die Sphäre willkürlichen menschlichen Machens und Könnens versetzte. Es ist derselbe Mangel an Ehrfurcht vor der Kunst, dieselbe Unfähigkeit, ihr Göttliches zu erkennen, die im Beifallklatschen wie in der Zeitungskritik sich äußert. Nur daß der Berufskritiker für die Vielen sprechen muß, weil eine vielseitige Kunstbildung selbst unter den Gebildeten nie allgemein sein kann: der einzelne kann, bei der Unübersehbarkeit des Bildungsbereichs, nicht zu der Selbständigkeit und Sicherheit erzogen werden, daß er seine kritische Function aus eigener Selbstherrlichkeit ausübe; und das Ideal der Renaissance, das logisch ein Publicum selbständig urteilender Individuen erfordert, ist damit ad absurdum

geführt. Was übrig bleibt, ist ein ewig nachschwatzendes, nachfühlendes Publicum; das, ehe es einem neuen Werke Beifall klatscht, ängstlich nach dem Nachbar schaut; das, ehe es sich seine Meinung bildet, den Kritiker hört; das von Urteilen vollgestopft ist, die selber zu machen ihm alle specialistischen Voraussetzungen fehlen; das schließlich, im Vertrauen auf die Unfehlbarkeit des Kritikers, im Besitz von Urteilen ist über Werke, die es nie gehört, gesehen und gelesen hat, diese Urteile weitergiebt; und einen solchen Zustand als in Ordnung, ja als den eigentlichen erstrebenswerten Zustand der Kunstgebildetheit empfindet.

14.

Ich frage: wo bleibt nach alledem innerhalb unsrer Kunst- und Bildungseinrichtungen die Möglichkeit eines ungestörten und ernsthaften Kunstgenusses?

Die Antwort klingt paradox: es ist das Buch, die papierene Welt, wohin die von unsern Museen, Theatern und Concerten gepeinigten Sinne sich gerettet haben. Hier kann das Neben- und Nacheinander aller Persönlichkeiten und Stile, das die Aufstellung des Museums, das Repertoire des Theaters, das Programm des Concertsaals uns wider unsern Wunsch und Willen aufdrängt, vermieden und ferngehalten werden. Hier herrscht, den äußeren Bedingungen nach, freie Wahl, Sammlung, Ungestörtheit. Hier kann noch wahre Andacht und innere Versenkung stattfinden. Wenn wir eine Cultur haben, so ist es eine Cultur des Buches. Denn hier zeigt sich auch vom Vermittler, vom Drucker und Verleger aus, das ernsthafte Bestreben, das Dichtwerk als Einzelwerk in einer seinem Inhalt entsprechenden Form darzubieten, sodaß das stille Lesen zu einem wahrhaft feierlichen Akt, zu einem ungestörteren und einheitlicheren Genusse werden kann, als ihn unsre übrigen Kunstanstalten je vermitteln.

Und doch ist es gerade das stille Lesen gewesen, das von der Renaissance als begriffliche, gelehrte Beschäftigung mit der Dichtung eingeführt, das Verhältnis zur cultischen Andachtswirkung der Dichtung untergrub und vernichtete. Es hat uns um die Sinnlichkeit der Sprache, um die Schönheit des gesprochenen Wortes gebracht, es hat uns die Grunderfordernisse der Dichtung verkennen gelehrt, und uns an Stelle einer körperlich lebendigen Dichtung eine papierene „Litteratur" geschenkt. Gerade weil es aber den Einzelnen ganz auf sich anwies und die Gemeinschaft der Genießenden aufhob, verhütete es die Bildung einer falschen Gemeinschaft, welche den öffentlich dargebotenen Künsten in ihren „Besuchern" an Stelle der mittelalterlichen Gemeinschaft erstand. Denn mit den Besuchern des modernen Museums, Theaters, Concertsaals findet für den, der das Erlebnis des Kunstwerks sucht, keine innere Gemeinschaft statt, da jene ihrer Mehrzahl nach die Befriedigung ihres Bildungsinteresses oder ihre Unterhaltung suchen; so daß für den, der nur die Kunst will, die Zurückziehung auf sich selbst, das Aufsuchen des einsamen Kunstgenusses das consequentere ist: und diesen findet er eben heute nur noch — im Buch.

Dies ist jedoch nur für den Augenblick des Genießens der Fall; was die Nachhaltigkeit des Eindrucks und das künstlerische Urteil betrifft, so sorgt die Buchkritik und alle historische und wissenschaftliche Litteratur über die Dichtung dafür, daß ein Lesepublicum mit conventionellem Geschmack und niedrigen Bedürfnissen doch herangewachsen ist. Bedenkt man ferner, daß dieses Publicum in seinen Ansprüchen und Urteilen durchaus ausgeht von dem Princip des stillen Lesens, und durch seine tägliche Zeitungslectüre das schnelle Lesen in einer verdorbenen uneigentlichen Schreibweise hinzugelernt hat, so wird man zugeben, daß der Vorteil, den der höhere Einzelne durch die Möglichkeit eines ungestörten und stillen Genießens erreicht hat, durch den Schaden aufgehoben wird, den die Allgemeinheit durch das Princip des

stillen, schnellen und wahllosen Lesens genommen hat; indem sie zu einer natürlichen und lebendigen Aufnahme der Dichtung nunmehr gänzlich verdorben ist.

Auch beim Buche, als bei einer Einrichtung (von dem Inhaltlichen ganz abgesehen), hat also der Einfluß der Renaissance zu einer unhaltbaren Situation geführt: zu dem Dilemma zwischen einem kleinen Kreis Cultivierter und einer großen Schar unrettbar Verbildeter.

15.

Die deutsche Kunst hat sicherlich, auch seit der Gesetzgebung der Renaissance, nicht aufgehört, wesentlich deutsche Werke hervorzubringen; in der Musik bis vor einem halben Jahrhundert durchaus, in der bildenden Kunst und Dichtkunst im Kampfe mit den aufgezwungenen fremden Gesetzen noch häufig genug. In desto tieferem Widerspruch steht dieses Deutsche, wo es vorhanden ist, mit den Einrichtungen, die zu seiner Pflege und zu seinem Genusse vorhanden sind. Das ist nicht der Widerspruch des Hohen und Göttlichen zum Irdischen und Menschlichen, welcher bei der Verkörperung jedes Geistigen, bei der Verbreitung jedes Werkes, bei dem Fortbestehen jeder geistigen Institution zutage tritt. Sondern es ist der Widerstreit zwischen zwei gänzlich verschiedenen Arten des künstlerischen Bedürfnisses.

Die eine ist gegründet auf der Freude am Formalen; sie bedeutet für den Künstler gesetzmäßiges Bilden der Schönheit, für den Aufnehmenden Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit und Vergnügen an der sinnlichen Form.

Die andere ist gegründet in einem metaphysischen Verlangen, das Dasein zu deuten; die Form hat hier nur Ausdruckswert, nicht Eigenwert; das Ziel ist für den Künstler seelischer Ausdruck, für den Aufnehmenden seelisches Erlebnis.

Die erste entspricht der romanischen Geistesanlage, seit diese sich in der klassischen Kunstansicht wiederzuerkennen glaubte: durch welche Wiedererkennung und Wiedergeburt ihr die Form Selbstzweck und der Inhalt gelehrtes Wissen wurde.

Die zweite ist germanisch, und war im Mittelalter, ehe jene Wiedergeburt des Klassischen geschah, mit dem germanisch-christlichen Mythus auch den Franzosen und Italienern eigen. Sie ist aber im Grunde auch die antike, wenigstens die griechische gewesen, da die griechische Kunst überall untrennbar zusammenhing mit dem eigenen selbstgewachsenen Mythus, und den spielerischen Selbstzweck der Form erst in einer späten entarteten Zeit gekannt hat. —

Das romanische Kunstideal hat im 16. Jahrhundert über das germanische den Sieg davongetragen. Vermochte es die deutsche Kunstbetätigung auch nicht gänzlich zu ersticken, so hat es doch die romanische Geltung und den romanischen Begriff der Kunst, die Einrichtungen romanischer Kunstpflege und Kunstgenusses dem Deutschen aufzwingen können; und er hat sich, bis auf den heutigen Tag, von dieser geistigen Fremdherrschaft nicht befreit: Auf romanische Sinnlichkeit ist sein Auge eingestellt, wie seine obersten ästhetischen Begriffe: schön und häßlich, besagen; welche im Wesen der deutschen Kunst an sich überhaupt keinen Sinn haben. Zum romanischen Wohlklang des Verses wird, durch eine fremde Metrik, sein Ohr erzogen; nach einem fremden Ideal von Reichtum, Schmuck, Beweglichkeit ist sein Prosastil gebildet. Und da sein innerster Instinct gegen das bloß formale Vergnügen rebelliert, wird ihm ein fremdes Wissen zum „Verständnis" der Kunst gelehrt. Er darf die Kunstwerke vergangener Culturen nicht anders als historisch und antiquarisch betrachten, während er der zeitgenössischen Production mit kritischer Kennerschaft gegenübersteht, geneigt, dem Virtuosen am meisten Beifall zu klatschen, der das größte Maß interessanten, studierten, wissenschaftlichen Könnens mit dem größten Maß von Unter-

haltung vereint. Will man ein besonders drastisches Beispiel hierfür, so betrachte man die Entwicklung der neueren Musik, oder vielmehr, das Treiben unsrer heutigen Musik-Reclame-künstler: ihr Recept: Wissenschaft + Unterhaltung = Kunst, ist die letzte Consequenz der Renaissance, und dies, bedauerlicherweise, innerhalb einer Kunstgattung, die bisher am meisten vor dem Eindringen des fremden Princips bewahrt gewesen war; ein Zeichen, daß der Einfluß dieses Princips nicht im Abnehmen, sondern im Zunehmen begriffen ist. Ich sage nicht, daß jene Virtuosen irgendwie für die deutsche Kunst seit der Renaissance typisch seien; ich sage bloß, daß ihr Erfolg dafür typisch ist, was aus den deutschen Kunststätten und aus der Gemeinschaft der künstlerisch Aufnehmenden seit der Renaissance geworden ist. Denn darauf geht es schließlich hinaus: daß das Verhältnis zwischen der producierten großen Kunst und der Art wie sie dargeboten und aufgenommen, dem Volkskörper assimiliert wird, nicht das richtige ist, und, infolge jener fremden Einrichtungen und Principien, nicht das richtige sein kann. Daher, für die Allgemeinheit, die alleinige Wirkung aller verstandesmäßigen und unterhaltenden, den fremden Principien und Einrichtungen entsprechenden Kunst; die Verbannung und Verfehmung aller großen und deutschen Kunst im öffentlichen geistigen Leben: mit anderen Worten: das Fehlen einer wahrhaften geistigen Cultur. Nur vorübergehend und in getrennten geistigen Gebieten haben wir, seit der Renaissance, die Einheit von Schaffenden und Aufnehmenden gehabt, welche unter Cultur verstanden wird: wir erlebten im 18. Jahrhundert eine musikalische, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in der Romantik, eine dichterische Cultur, beide Male unter größtmöglicher Ausschaltung des verhängnisvollen fremden Einflusses. Von einer allgemeinen künstlerischen Cultur der Neuzeit, wie sie das Mittelalter und das Altertum besaß, können wir nicht reden.

16.

Es geht aus dem Gesagten hervor, daß eine Cultur für uns nicht denkbar sein wird ohne eine Reform unserer Kunst- und Bildungsanstalten. Und zwar nicht in dem Sinne, wie heute so gern reformiert wird: daß einige besonders handgreifliche Mängel und Mißstände abgestellt werden; sondern von Grund aus. Das heißt: die Begriffe, die diesen Instituten zugrunde liegen, müssen ausgemerzt werden, nachdem sie als fremd und dem deutschen Kunstwollen zuwiderlaufend erkannt worden sind. Wir müssen den Mut haben, unser Grundgefühl für die Kunst den fremden Zwecken, zu denen die Kunst seit vier Jahrhunderten mißbraucht ward, gegenüber zu stellen; wir müssen diese der Kunst fremden Zwecke der Wissenschaft und der Unterhaltung ebenso standhaft negieren, wie ihr wahrer Zweck, das Kunsterlebnis, bisher von den Kunst- und Bildungsanstalten negiert worden ist. Wir bedürfen aber nicht nur der Negation des Fremden, wir bedürfen eines positiven Ideals, eines Heilmittels, eines Gegengiftes: wir müssen wieder zurückfinden zu unsrer nationalen künstlerischen Vergangenheit. Es ist eine fast selbstverständliche Forderung, daß wir dort wieder anknüpfen, wo das Eindringen des Fremden, die Renaissance, uns abgerissen hat. Aber es hat der Erfahrung eines Weltkriegs bedurft, diese Forderung der Gesammtheit der Nation begreiflich zu machen: der Erfahrung, daß es mit dem Fremden im letzten Sinne keine Verständigung giebt, daß man auf die eigene Kraft, auf die eigene Cultur, auf die eigene Sprache angewiesen bleibt.

Im Mittelalter war es dem deutschen Geiste vergönnt, zu herrschen und selbst aus den fremden Elementen des Christentums und der Antike eine eigene geistige Welt nach eigenen Gesetzen zu erschaffen. Nicht in einem falschen humanistischen Streben nach Weltlitteratur und Menschheitscultur, sondern im naiven Geltendmachen seiner volkstümlichen Anlagen gelangte damals der

deutsche Geist zu einer Weltmachtstellung, vermochte er den von ihrer nationalen Sprache abtrünnig gewordenen Franken und Lombarden seine Gothik aufzudrängen. Diese volkstümliche Cultur des Mittelalters muß uns wieder lebendig werden. An dem Ernst und an der Inbrunst alter deutscher Sprache, Dichtung, Kunst müssen wir wieder lernen, auch in geistigen Dingen, wahrhaft deutsch zu sein. Wir laufen heute nicht mehr die Gefahr, der die Romantiker vor hundert Jahren erlagen, die künstlerische Weltanschauung des deutschen Mittelalters mit der katholischen Glaubensansicht zu verwechseln; wir sind einer wahren Wiedergeburt des deutschen Geistes bereit. —

Es muß einer anderen Schrift vorbehalten bleiben, bis in alle Einzelheiten hinein das positive Culturideal zu zeichnen, das sich aus der Erkenntnis der volkstümlichen deutschen Anlage und der echten nationalen Vergangenheit ergiebt. Zuvor aber soll der geistige Kriegsruf vernommen werden:

Statt aller Renaissance romanischen und antiken Wesens: Wiedergeburt der alten deutschen Kunst und Cultur.

Blätter für deutsche Art und Kunst

Herausgeber: Dr. Richard Benz in Heidelberg. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena. Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig. Preis des einzelnen Hefts 1 Mark; Subscriptionspreis auf die ersten sechs Hefte 5 Mark. Im October erscheint als zweites Heft: „Verkündiger deutscher Kunst".

Blätter für deutsche Art und Kunst

2.

Verkündiger deutscher Kunst

Jena, bei Eugen Diederichs
1915

Blätter für deutsche Art und Kunst

Herausgegeben von Richard Benz

Zweites Heft

Jena, bei Eugen Diederichs
1915

Erwartungsvoll sind die Blicke des Philosophen wie des Weltmanns auf den politischen Schauplatz geheftet, wo jetzt, wie man glaubt, das große Schicksal der Menschheit verhandelt wird. Verräth es nicht eine tadelnswerthe Gleichgültigkeit gegen das Wohl der Gesellschaft, dieses allgemeine Gespräch nicht zu theilen? — —

Ich möchte nicht gern in einem andern Jahrhundert leben und für ein anderes gearbeitet haben. Man ist eben so gut Zeitbürger, als man Staatsbürger ist; und wenn es unschicklich, ja unerlaubt gefunden wird, sich von den Sitten und Gewohnheiten des Cirkels, in dem man lebt, auszuschließen, warum sollte es weniger Pflicht sein, in der Wahl seines Wirkens dem Bedürfniß und dem Geschmack des Jahrhunderts eine Stimme einzuräumen?

Diese Stimme scheint aber keineswegs zum Vortheil der Kunst auszufallen, derjenigen wenigstens nicht, auf welche allein meine Untersuchungen gerichtet sein werden. Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht. Diese muß die Wirklichkeit verlassen und sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfniß erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Nothwendigkeit der Geister, nicht von der Nothdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen. Jetzt aber herrscht das Bedürfniß und beugt die gesunkene Menschheit unter sein tyrannisches Joch. Der Nutzen

ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte frohnen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser groben Wage hat das geistige Verdienst der Kunst kein Gewicht, und aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie von dem lärmenden Markt des Jahrhunderts. Selbst der philosophische Untersuchungsgeist entreißt der Einbildungskraft eine Provinz nach der andern, und die Grenzen der Kunst verengen sich, je mehr die Wissenschaft ihre Schranken erweitert. — Die Kultur, weit entfernt, uns in Freiheit zu setzen, entwickelt mit jeder Kraft, die sie in uns ausbildet, nur ein neues Bedürfniß; die Bande des Physischen schnüren sich immer beängstigender zu, so daß die Furcht zu verlieren selbst den feurigen Trieb nach Verbesserung erstickt und die Maxime des leidenden Gehorsams für die höchste Weisheit des Lebens gilt. —

Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen? Wenn er ihr Urtheil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfniß —:

Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber, was sie bedürfen, nicht was sie loben. — Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgieb sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit, und die Kunst die Natur überwindet.

Friedrich Schiller

Verkündiger deutscher Kunst

„Ehrwürdig und heilbringend wird der Deutsche erst dann den andern Nationen erscheinen, wenn er gezeigt hat, daß er furchtbar ist, und es doch durch Anspannung seiner höchsten und edelsten Kunst- und Culturkräfte vergessen machen will, daß er furchtbar war.“

Nietzsche

Fichte

Deutsche Sprache. Der zu allererst und unmittelbar der Betrachtung sich darbietende Unterschied zwischen den Schicksalen der Deutschen und der übrigen aus derselben Wurzel erzeugten Stämme ist der, daß die ersten in den ursprünglichen Wohnsitzen des Stammvolks blieben, die letzten in andere Sitze auswanderten, die ersten die ursprüngliche Sprache des Stammvolks behielten und fortbildeten, die letzten eine fremde Sprache annahmen, und dieselbe allmählich nach ihrer Weise umgestalteten. —

Von den angegebnen Veränderungen ist nun die erste, die Veränderung der Heimath, ganz unbedeutend. Der Mensch wird leicht unter jedem Himmelsstriche einheimisch, und die Volkseigenthümlichkeit, weit entfernt durch den Wohnort sehr verändert zu werden, beherrscht vielmehr diesen, und verändert ihn nach sich. Auch ist die Verschiedenheit der Natureinflüsse in dem von Germaniern bewohnten Himmelsstriche nicht sehr groß. Eben so wenig wolle man auf den Umstand ein Gewicht legen, daß in den eroberten Ländern die germanische Abstammung mit den frühern Bewohnern vermischt worden; denn Sieger und Herrscher und Bildner des aus der Vermischung entstehenden neuen Volks waren doch nur die Germanen. Überdies erfolgte dieselbe Mischung, die im Auslande mit Galliern, Kantabriern u. s. w. geschah, im Mutterlande mit Slaven wohl nicht in geringerer Ausdehnung; so daß es keinem der aus Germaniern entstandenen Völker heut zu Tage leicht fallen dürfte, eine größere Reinheit seiner Abstammung vor den übrigen darzuthun.

Bedeutender aber, und wie ich dafür halte, einen vollkommenen Gegensatz zwischen den Deutschen und den übrigen Völkern germanischer Abkunft begründend, ist die zweite Veränderung, die der Sprache; und kommt es dabei, welches ich gleich zu

Anfange bestimmt aussprechen will, weder auf die besondere Beschaffenheit derjenigen Sprache an, welche von diesem Stamme beibehalten, noch auf die der andern, welche von jenem andern Stamme angenommen wird, sondern allein darauf, daß dort eigenes behalten, hier fremdes angenommen wird; noch kommt es an auf die vorige Abstammung derer, die eine ursprüngliche Sprache fortsprechen, sondern nur darauf, daß diese Sprache ohne Unterbrechung fortgesprochen werde, indem weit mehr die Menschen von der Sprache gebildet werden, denn die Sprache von den Menschen. —

Die Verschiedenheit ist sogleich bei der ersten Trennung des gemeinschaftlichen Stamms entstanden, und besteht darin, daß der Deutsche eine bis zu ihrem ersten Ausströmen aus der Naturkraft lebendige Sprache redet, die übrigen germanischen Stämme eine nur auf der Oberfläche sich regende, in der Wurzel aber todte Sprache. Allein in diesen Umstand, in die Lebendigkeit und in den Tod, setzen wir den Unterschied; keineswegs aber lassen wir uns ein auf den übrigen innern Werth der deutschen Sprache. Zwischen Leben und Tod findet gar keine Vergleichung statt, und das erste hat vor dem letzten unendlichen Werth; darum sind alle unmittelbare Vergleichungen der deutschen und der neulateinischen Sprachen durchaus nichtig, und sind gezwungen von Dingen zu reden, die der Rede nicht werth sind. Sollte vom innern Werthe der deutschen Sprache die Rede entstehen, so müßte wenigstens eine von gleichem Range, eine ebenfalls ursprüngliche, als etwa die griechische, den Kampfplatz betreten; unser gegenwärtiger Zweck aber liegt tief unter einer solchen Vergleichung.

Welchen unermeßlichen Einfluß auf die ganze menschliche Entwicklung eines Volks die Beschaffenheit seiner Sprache haben möge, der Sprache, welche den Einzelnen bis in die geheimste Tiefe seines Gemüths bei Denken und Wollen begleitet, und beschränkt oder beflügelt, welche die gesammte Menschenmenge, die dieselbe redet, auf ihrem Gebiete zu einem einzigen gemein-

samen Verstande verknüpft, welche der wahre gegenseitige Durchströmungspunkt der Sinnenwelt und der der Geister ist, und die Enden dieser beiden also in einander verschmilzt, daß gar nicht zu sagen ist, zu welcher von beiden sie selber gehöre; wie verschieden die Folge dieses Einflusses ausfallen möge, da, wo das Verhältniß ist, wie Leben und Tod, läßt sich im Allgemeinen errathen. Zunächst bietet sich dar, daß der Deutsche ein Mittel hat seine lebendige Sprache durch Vergleichung mit der abgeschloßnen römischen Sprache, die von der seinigen im Fortgange der Sinnbildlichkeit gar sehr abweicht, noch tiefer zu ergründen, wie hinwiederum jene auf demselben Wege klarer zu verstehen, welches dem Neulateiner, der im Grunde in dem Umkreise derselben Einen Sprache gefangen bleibt, nicht also möglich ist; daß der Deutsche, indem er die römische Stammsprache lernt, die abgestammten gewissermaßen zugleich mit erhält, und falls er etwa die erste gründlicher lernen sollte, denn der Ausländer, welches er aus dem angeführten Grunde gar wohl vermag, er zugleich auch dieses Ausländers eigene Sprachen weit gründlicher verstehen und weit eigenthümlicher besitzen lernt, denn jener selbst, der sie redet; daß daher der Deutsche, wenn er sich nur aller seiner Vortheile bedient, den Ausländer immerfort übersehen und ihn vollkommen, sogar besser, denn er sich selbst, verstehen, und ihn nach seiner ganzen Ausdehnung übersetzen kann; dagegen der Ausländer ohne eine höchst mühsame Erlernung der deutschen Sprache den wahren Deutschen niemals verstehen kann, und das ächt Deutsche ohne Zweifel unübersetzt lassen wird. Was in diesen Sprachen man nur vom Ausländer selbst lernen kann, sind meistens aus Langeweile und Grille entstandene neue Moden des Sprechens, und man ist sehr bescheiden, wenn man auf diese Belehrungen eingeht. Meistens würde man statt dessen ihnen zeigen können, wie sie der Stammsprache und ihrem Verwandlungsgesetze gemäß sprechen sollten, und daß die neue Mode nichts tauge, und gegen die altherge-

brachte gute Sitte verstoße. — Jener Reichthum an Folgen überhaupt, so wie die besondere zuletzt erwähnte Folge ergeben sich, wie gesagt, von selbst.

Unsere Absicht aber ist es, diese Folgen insgesammt im Ganzen nach ihrem Einheitsbande und aus der Tiefe zu erfassen, um dadurch eine gründliche Schilderung des Deutschen im Gegensatze mit den übrigen germanischen Stämmen zu geben. Ich gebe diese Folgen vorläufig in der Kürze also an: 1) Beim Volke der lebendigen Sprache greift die Geistesbildung ein ins Leben; beim Gegentheile geht geistige Bildung und Leben jedes seinen Gang für sich fort. 2) Aus demselben Grunde ist es einem Volke der ersten Art mit aller Geistesbildung rechter eigentlicher Ernst, und es will, daß dieselbe ins Leben eingreife; dagegen einem von der letztern Art diese vielmehr ein genialisches Spiel ist, mit dem sie nichts weiter wollen. Die letztern haben Geist; die erstern haben zum Geist auch noch Gemüth. 3) Was aus dem zweiten folgt: die erstern haben redlichen Fleiß und Ernst in allen Dingen, und sind mühsam, dagegen die letztern sich im Geleite ihrer glücklichen Natur gehen lassen. 4) Was aus allem zusammen folgt: In einer Nation von der ersten Art ist das große Volk bildsam, und die Bildner einer solchen erproben ihre Entdeckungen an dem Volke, und wollen auf dieses einfließen; dagegen in einer Nation von der zweiten Art die gebildeten Stände vom Volke sich scheiden, und des letztern nicht weiter, denn als eines blinden Werkzeugs ihrer Pläne achten. — Unter den Mitteln, das Denken, das im einzelnen Leben begonnen, in das allgemeine Leben einzuführen, ist das vorzüglichste die Dichtung. Schon unmittelbar der Denker, wie er seinen Gedanken in der Sprache bezeichnet, welches nicht anders denn sinnbildlich geschehen kann, und zwar über den bisherigen Umkreis der Sinnbildlichkeit hinaus neu erschaffend, ist Dichter; und falls er dies nicht ist, wird ihm schon beim ersten Gedanken die Sprache, und beim Versuche des zweiten das Denken selber ausgehen. Diese

durch den Denker begonnene Erweiterung und Ergänzung des sinnbildlichen Kreises der Sprache durch dieses ganze Gebiet der Sinnbilder zu verflößen, also daß jedwedes an seiner Stelle den ihm gebührenden Antheil von der neuen geistigen Veredlung erhalte, und so das ganze Leben bis auf seinen letzten sinnlichen Boden herab in den neuen Lichtstrahl getaucht erscheine, wohlgefalle, und in bewußtloser Täuschung wie von selbst sich veredle, dieses ist das Geschäft der eigentlichen Dichtung. Nur eine lebendige Sprache kann eine solche Dichtung haben; denn nur in ihr ist der sinnbildliche Kreis durch erschaffendes Denken zu erweitern, und nur in ihr bleibt das schon Geschaffne lebendig und dem Einströmen verschwisterten Lebens offen. Eine solche Sprache führt in sich Vermögen unendlicher, ewig zu erfrischender und zu verjüngender Dichtung, denn jede Regung des lebendigen Denkens in ihr eröffnet eine neue Ader dichterischer Begeisterung; und so ist ihr denn diese Dichtung das vorzüglichste Verflößungsmittel der erlangten geistigen Ausbildung in das allgemeine Leben. Eine todte Sprache kann in diesem höhern Sinne gar keine Dichtung haben, indem alle die angezeigten Bedingungen der Dichtung in ihr nicht vorhanden sind. Dagegen kann eine solche auf eine Zeitlang einen Stellvertreter der Dichtung haben auf folgende Weise. Die in der Stammsprache vorhandenen Ausflüsse der Dichtkunst werden die Aufmerksamkeit reizen. Zwar kann das neu entstandene Volk nicht fortdichten auf der angehobnen Bahn, denn diese ist ihrem Leben fremd; aber sie kann ihr eignes Leben und die neuen Verhältnisse desselben in den sinnbildlichen und dichterischen Kreis, in welchem ihre Vorwelt ihr eignes Leben aussprach, einführen, und z. B. ihren Ritter ankleiden, als Heros und umgekehrt, und die alten Götter mit den neuen das Gewand tauschen lassen. Gerade durch diese fremde Einhüllung des Gewöhnlichen wird dasselbe einen dem idealisirten ähnlichen Reiz erhalten, und es werden ganz wohlgefällige Gestalten hervorgehen. Aber beides, sowohl der sinnbildliche und dichterische Kreis

der Stammsprache, als die neuen Lebens-Verhältnisse, sind endliche und beschränkte Größen, ihre gegenseitige Durchdringung ist irgendwo vollendet; da aber wo sie vollendet ist, feyert das Volk sein goldenes Zeitalter, und der Quell seiner Dichtung ist versiegt. Irgendwo giebt es nothwendig einen höchsten Punkt des Anpassens der geschloßnen Wörter an die geschloßnen Begriffe, und der geschloßnen Sinnbilder an die geschloßnen Lebens-Verhältnisse. Nachdem dieser Punkt erreicht ist, kann das Volk nicht mehr, denn entweder seine gelungensten Meisterstücke verändert wiederholen, also, daß sie aussähen, als ob sie etwas neues seien, da sie doch nur das wohlbekannte alte sind; oder, wenn sie durchaus neu seyn wollen, zum unpassenden und unschicklichen ihre Zuflucht nehmen, und eben so in der Dichtkunst das Häßliche mit dem Schönen zusammenmischen, und sich auf die Karrikatur und das Humoristische legen, wie sie in der Prosa genöthigt sind, die Begriffe zu verwirren, und Laster und Tugend mit einander zu vermengen, wenn sie in neuen Weisen reden wollen.

Indem auf diese Weise in einem Volke geistige Bildung und Leben jedes für sich seinen besondern Gang fortgehen: so erfolgt von selbst, daß die Stände, die zu der ersten keinen Zugang haben; und an die auch nicht einmal, wie in einem lebendigen Volke, die Folgen dieser Bildung kommen sollen, gegen die gebildeten Stände zurückgesetzt, und gleichsam für eine andere Menschenart gehalten werden, die an Geisteskräften ursprünglich und durch die bloße Geburt den ersten nicht gleich seyen; daß darum die gebildeten Stände gar keine wahrhaft liebende Theilnahme an ihnen, und keinen Trieb haben, ihnen gründlich zu helfen, indem sie eben glauben, daß ihnen, wegen ursprünglicher Ungleichheit, gar nicht zu helfen sey, und daß die Gebildeten vielmehr gereizt werden, dieselben zu brauchen, wie sie sind, und sie also brauchen zu lassen. Auch diese Folge der Ertödtung der Sprache kann beim Beginnen des neuen Volkes durch eine menschen-

freundliche Religion und durch den Mangel an eigner Gewandtheit der höhern Stände gemildert werden, im Fortgange aber wird diese Verachtung des Volkes immer unverholner und grausamer. Mit diesem allgemeinen Grunde des Sicherhebens und Vornehmthuns der gebildeten Stände hat noch ein besonderer sich vereinigt, welcher, da er auch selbst auf die Deutschen einen sehr verbreiteten Einfluß gehabt, hier nicht übergangen werden darf. Nehmlich die Römer, welche anfangs den Griechen gegenüber, sehr unbefangen jenen nachsprechend, sich selbst Barbaren, und ihre eigne Sprache barbarisch nannten, gaben nachher die auf sich geladene Benennung weiter, und fanden bei den Germaniern dieselbe gläubige Treuherzigkeit, die erst sie selbst den Griechen gezeigt hatten. Die Germanier glaubten der Barbarei nicht anders los werden zu können, als wenn sie Römer würden. Die auf ehemaligen römischen Boden Eingewanderten wurden es nach allem ihrem Vermögen. In ihrer Einbildungskraft bekam aber barbarisch gar bald die Nebenbedeutung gemein, pöbelhaft, tölpisch, und so ward das Römische im Gegentheil gleichgeltend mit vornehm. Bis in das allgemeine und besondere ihrer Sprachen geht dieses hinein, indem, wo Anstalten zur besonnenen und bewußten Bildung der Sprache getroffen wurden, diese darauf gingen, die germanischen Wurzeln auszuwerfen und aus römischen Wurzeln die Wörter zu bilden, und so die Romance, als die Hof- und gebildete Sprache zu erzeugen; im besondern aber, indem fast ohne Ausnahme bei gleicher Bedeutung zweier Worte das aus germanischer Wurzel das unedle und schlechte, das aus römischer Wurzel aber das edlere und vornehmere bedeutet.
Dieses, gleich als ob es eine Grundseuche des ganzen germanischen Stammes wäre, fällt auch im Mutterlande den Deutschen an, falls er nicht durch hohen Ernst dagegen gerüstet ist. Auch unsern Ohren tönt gar leicht römischer Laut vornehm, auch unsern Augen erscheint römische Sitte edler, dagegen das Deutsche gemein; und da wir nicht so glücklich waren, dieses alles aus der ersten

Hand zu erhalten, so lassen wir es uns auch aus der zweiten, und durch den Zwischenhandel der neuen Römer, recht wohl gefallen. So lange wir deutsch sind, erscheinen wir uns als Männer, wie andre auch; wenn wir halb oder auch über die Hälfte undeutsch reden, und abstechende Sitten und Kleidung an uns tragen, die gar weit herzukommen scheinen, so dünken wir uns vornehm; der Gipfel aber unsers Triumphs ist es, wenn man uns gar nicht mehr für Deutsche, sondern etwa für Spanier oder Engländer hält, je nachdem nun einer von diesen gerade am meisten Mode ist. Wir haben recht. Naturgemäßheit von deutscher Seite, Willkührlichkeit und Künstelei von der Seite des Auslandes sind die Grund-Unterschiede; bleiben wir bei der ersten, so sind wir eben wie unser ganzes Volk, dieses begreift uns und nimmt uns als seines Gleichen; nur wie wir zur letzten unsre Zuflucht nehmen, werden wir ihm unverständlich, und es hält uns für andere Naturen. Dem Auslande kommt diese Unnatur von selbst in sein Leben, weil es ursprünglich und in einer Hauptsache von der Natur abgewichen; wir müssen sie erst aufsuchen, und an den Glauben, daß etwas schön, schicklich und bequem sey, das natürlicher Weise uns nicht also erscheint, uns erst gewöhnen. Von diesem allen ist nun beim Deutschen der Hauptgrund sein Glaube an die größere Vornehmigkeit des romanisirten Auslandes, nebst der Sucht, eben so vornehm zu thun, und auch in Deutschland die Kluft zwischen den höhern Ständen und dem Volke, die im Auslande natürlich erwuchs, künstlich aufzubauen. Es sey genug, hier den Grundquell dieser Ausländerei unter den Deutschen angegeben zu haben; wie ausgebreitet diese gewirkt, und daß alle die Übel, an denen wir jetzt zu Grunde gegangen, ausländischen Ursprungs sind, welche freilich nur in der Vereinigung mit deutschem Ernste und Einfluß aufs Leben das Verderben nach sich ziehen mußten, werden wir zu einer andern Zeit zeigen.

Außer diesen beiden aus dem Grund-Unterschiede erfolgenden Erscheinungen, daß geistige Bildung ins Leben eingreife, oder nicht,

und daß zwischen den gebildeten Ständen und dem Volke eine Scheidewand bestehe, oder nicht, führte ich noch die folgende an, daß das Volk der lebendigen Sprache Fleiß und Ernst haben und Mühe anwenden werde in allen Dingen, dagegen das der todten Sprache die geistige Beschäftigung mehr für ein genialisches Spiel halte und im Geleite seiner glücklichen Natur sich gehen lasse. Dieser Umstand ergiebt aus dem oben Gesagten sich von selbst. Beim Volke der lebendigen Sprache geht die Untersuchung aus von einem Bedürfnisse des Lebens, welches durch sie befriedigt werden soll, und erhält so alle die nöthigenden Antriebe, die das Leben selbst bei sich führt. Bei dem der todten will sie weiter nichts, denn die Zeit auf eine angenehme und dem Sinne fürs Schöne angemessene Weise hinbringen, und sie hat ihren Zweck vollständig erreicht, wenn sie dies gethan hat. Bei den Ausländern ist das letzte fast nothwendig; beim Deutschen, wo diese Erscheinung sich einstellt, ist das Pochen auf Genie und glückliche Natur eine seiner unwürdige Ausländerei, die, so wie alle Ausländerei, aus der Sucht vornehm zu thun, entsteht. Zwar wird in keinem Volke der Welt ohne einen ursprünglichen Antrieb im Menschen, der, als ein übersinnliches, mit dem ausländischen Namen mit Recht Genius genannt wird, irgend etwas Treffliches entstehen. Aber dieser Antrieb für sich allein regt nur die Einbildungskraft an, und entwirft in ihr über dem Boden schwebende, niemals vollkommen bestimmte Gestalten. Daß diese bis auf den Boden des wirklichen Lebens herab vollendet, und bis zur Haltbarkeit in diesem bestimmt werden, dazu bedarf es des fleißigen, besonnenen und nach einer festen Regel einhergehenden Denkens. Genialität liefert dem Fleiße den Stoff zur Bearbeitung, und der letzte würde ohne die erste entweder nur das schon bearbeitete, oder nichts zu bearbeiten haben. Der Fleiß aber führet diesen Stoff, der ohne ihn ein leeres Spiel bleiben würde, ins Leben ein; und so vermögen beide nur in ihrer Vereinigung etwas, getrennt aber sind sie nichtig. Nun kann

überdies im Volke einer todten Sprache gar keine wahrhaft erschaffende Genialität zum Ausbruche kommen, weil es ihnen am ursprünglichen Bezeichnungsvermögen fehlt, sondern sie können nur schon angehobnes fortbilden, und in die ganze schon vorhandene und vollendete Bezeichnung verflößen.

Was insbesondere die größere Mühe anbelangt, so ist natürlich, daß diese auf das Volk der lebendigen Sprache falle. Eine lebendige Sprache kann in Vergleichung mit einer andern auf einer hohen Stufe der Bildung stehen, aber sie kann niemals in sich selber diejenige Vollendung und Ausbildung erhalten, die eine todte Sprache gar leichtlich erhält. In der letzten ist der Umfang der Wörter geschlossen, die möglichen schicklichen Zusammenstellungen derselben werden allmählich auch erschöpft, und so muß der, der diese Sprache reden will, sie eben reden, so wie sie ist; nachdem er dieses aber einmal gelernt hat, redet die Sprache in seinem Munde sich selbst, und denkt und dichtet für ihn. In einer lebendigen Sprache aber, wenn nur in ihr wirklich gelebt wird, vermehren und verändern die Worte und ihre Bedeutungen sich immerfort, und eben dadurch werden neue Zusammenstellungen möglich, und die Sprache, die niemals ist, sondern ewig fort wird, redet sich nicht selbst, sondern wer sie gebrauchen will, muß eben selber nach seiner Weise und schöpferisch für sein Bedürfniß, sie reden. Ohne Zweifel erfordert das letzte weit mehr Fleiß und Übungen, denn das erste. Eben so gehen, wie schon oben gesagt, die Untersuchungen des Volks einer lebendigen Sprache bis auf die Wurzel der Ausströmung der Begriffe aus der geistigen Natur selbst; dagegen die einer todten Sprache nur einen fremden Begriff zu durchdringen und sich begreiflich zu machen suchen, und so in der That nur geschichtlich und auslegend, jene ersten aber wahrhaft philosophisch sind. Es begreift sich, daß eine Untersuchung von der letzten Art eher und leichter abgeschlossen werden möge, denn eine von der ersten.

Nach allem wird der ausländische Genius die betretenen Heerbahnen des Alterthums mit Blumen bestreuen, und der Lebensweisheit, die leicht ihm für Philosophie gelten wird, ein zierliches Gewand weben; dagegen wird der deutsche Geist neue Schachten eröffnen, und Licht und Tag einführen in ihre Abgründe, und Felsmassen von Gedanken schleudern, aus denen die künftigen Zeitalter sich Wohnungen erbauen. Der ausländische Genius wird seyn ein lieblicher Sylphe, der mit leichtem Fluge über den seinem Boden von selbst entkeimten Blumen hinschwebt, und sich niederläßt auf dieselben, ohne sie zu beugen, und ihren erquickenden Thau in sich zieht; oder eine Biene, die aus denselben Blumen mit geschäftiger Kunst den Honig sammlet, und ihn in regelmäßig gebauten Zellen zierlich geordnet niederlegt; der deutsche Geist ein Adler, der mit Gewalt seinen gewichtigen Leib emporreißt, und mit starkem, und vielgeübtem Flügel viel Luft unter sich bringt, um sich näher zu heben der Sonne, deren Anschauung ihn entzückt.

Herder

Altdeutsche Dichtung. Wenn bei einer Nation das Andenken ihrer alten Dichter verschollen und verklungen ist: so ist's wohl bei der deutschen; die Ursachen davon mag ich nicht herzählen.

Daß unsre alten Barden untergegangen sind, ist bekannt; ohne Spur sind sie hinweg. Dürfen wir indeß aus den ältesten Versuchen, die deutsche Sprache vers- oder reimbar zu machen (die uns aus der christlichen Zeitrechnung übrig sind) auf das, was vor ihnen war und ihnen doch hie und da, dann und wann zum Muster dienen mußte, schließen, so hatte die Poesie unsrer Barden mit der Poesie der Skalden Aehnlichkeit, wenigstens im Ton und Gange der kurzen Verse.

Wenn das Siegeslied über die Normänner anhebt:

Einen König weiß ich
heißet Herr Ludwig,
der gern Gott dienet,
weil er's ihm lohnet. — —

so fallen Ihnen nothwendig die alten Skaldengesänge ein, die wir in der nordischen Sprache noch haben. Auch im Lobgesange auf den heiligen Anno, der von späterer Zeit ist, kommen diese kleinen Verse altdeutscher Kraft und Kürze wieder, sobald sich die Rede belebet:

O wie die Waffen klungen,
da die Rosse zusammen sprungen,
Heerhörner tönten,
Blutbäche strömten u. s.

— daß man also diese Versart, die mit den einsylbigen Wurzeln der deutschen Sprache, mit dem einsylbigen biedern Charakter der Nation, ohne Zweifel auch mit ihrem Gesange, ihren Sitten und Gebärden zusammenzustimmen scheint, für den ächten Nachhall des uralten deutschen Bardits halten könnte.
Die längeren, ich möchte sagen ruhigern Sylbenmaße scheinen viel später in die Sprache gekommen zu seyn, theils durch die Kultur derselben mit dem Fortgange der Sitten, insonderheit aber aus fremden, der lateinischen und Provençalsprache, wie wir bei den Dichtern des schwäbischen Zeitalters sehen werden. Reine Reime also und eine Skansion nach unsrer Weise in diesen uralten Gedichten suchen zu wollen, wäre ganz außer Stelle und Ort, da die Poesie der Nordländer auf einem freieren Wege der Assonanz, des Zusammentreffens der Töne einen rauhen Wohlklang suchte.

Naturpoesie. Habe ich denn meine skaldischen Gedichte in allem für Muster neuerer Gedichte ausgeben wollen? Nichts weniger! sie mögen so einförmig, so trocken seyn: andre Nationen

sie so sehr übertreffen: sie mögen für nichts als Gesänge nordischer Meistersänger oder Improvisatori gelten — was ich mit ihnen beweisen will, beweisen sie. Der Geist, der sie erfüllet, die rohe, einfältige, aber große, zaubermäßige, feierliche Art, die Tiefe des Eindrucks, den jedes so starkgesagte Wort macht, und der freie Wurf, mit dem der Eindruck gemacht wird, — nur das wollte ich bei den alten Völkern, nicht als Seltenheit, als Muster, sondern als Natur anführen, und darüber also lassen Sie mich reden.

Es ist aus Reisebeschreibungen bekannt, wie stark und fest sich immer die Wilden ausdrücken. Immer die Sache, die sie sagen wollen, sinnlich, klar, lebendig anschauend: den Zweck, zu dem sie reden, unmittelbar und genau fühlend: nicht durch Schattenbegriffe, Halbideen und symbolischen Letternverstand (von dem sie in keinem Worte ihrer Sprache, da sie fast keine abstracta haben, wissen), durch alle dieß nicht zerstreuet: noch minder durch Künsteleien, sklavische Erwartungen, furchtsamschmeichelnde Politik und verwirrende Praemeditation verdorben — über alle diese Schwächungen des Geistes seligunwissend, erfassen sie den ganzen Gedanken mit dem ganzen Worte, und dieß mit jenem Sie schweigen entweder, oder reden im Moment des Interesse mit einer unvorbedachten Festigkeit, Sicherheit und Schönheit, die alle wohlstudirten Europäer allezeit haben bewundern müssen, und — müssen bleiben lassen. Unsre Pedanten, die alles vorher zusammen stoppeln und auswendig lernen müssen, um alsdann recht methodisch zu stammeln; unsre Schulmeister, Küster, Halbgelehrte, Apotheker und alle, die den Gelehrten durchs Haus laufen, und nichts erbeuten, als daß sie endlich, wie Shakespear's Launcelots, Polizeidiener, und Todtengräber, uneigen, unbestimmt, und wie in der letzten Todesverwirrung sprechen — diese gelehrten Leute, was wären die gegen die Wilden? — Wer noch bei uns Spuren von dieser Festigkeit finden will, der suche sie ja nicht bei solchen; — Unverdorbne Kinder, Frauen-

zimmer, Männer von gutem Naturverstande, mehr durch Thätigkeit als Spekulation gebildet, die sind alsdann die einzigen und besten Redner unsrer Zeit.

In der alten Zeit aber waren es Dichter, Skalden, Gelehrte, die eben diese Sicherheit und Festigkeit des Ausdrucks am meisten mit Würde, mit Wohlklang, mit Schönheit zu paaren wußten; und da sie also Seele und Mund in den festen Bund gebracht hatten, sich einander nicht zu verwirren, sondern zu unterstützen, beizuhelfen: so entstanden daher jene für uns halbe Wunderwerke von ἀοιδοις, Sängern, Barden, Minstrels, wie die größten Dichter der ältesten Zeiten waren. Homers Rhapsodien und Ossians Lieder waren gleichsam impromptus, weil man damals noch von Nichts als impromptus der Rede wußte: dem letztern sind die Minstrels, wiewohl so schwach und entfernt, gefolgt; indessen doch gefolgt; bis endlich die Kunst kam und die Natur auslöschte. In fremden Sprachen quälte man sich von Jugend auf, Quantitäten von Sylben kennen zu lernen, die uns nicht mehr Ohr und Natur zu fühlen giebt; nach Regeln zu arbeiten, deren wenigste ein Genie als Naturregeln anerkennet; über Gegenstände zu dichten, über die sich nichts denken, noch weniger sinnen, noch weniger imaginiren läßt; Leidenschaften zu erkünsteln, die wir nicht haben, Seelenkräfte nachzuahmen, die wir nicht besitzen — und endlich wurde alles Falschheit, Schwäche und Künstelei. Selbst jeder beste Kopf ward verwirret und verlor Festigkeit des Auges und der Hand, Sicherheit des Gedankens und des Ausdrucks: mithin die wahre Lebhaftigkeit und Wahrheit und Andringlichkeit. — Alles ging verloren. Die Dichtkunst, die die stürmendste, sicherste Tochter der menschlichen Seele seyn sollte, ward die ungewisseste, lahmste, wankendste: die Gedichte, fein oft korrigirte Knaben- und Schulexercitien. Und freilich, wenn das der Begriff unsrer Zeit ist, so wollen wir auch in den alten Stücken immer mehr Kunst als Natur bewundern, finden also in ihnen bald zu viel, bald zu wenig, nach-

dem uns der Kopf steht, finden selten, was in ihnen singt, — den Geist der Natur. — Homer und Ossian, wenn sie aufleben und sich lesen, sich rühmen hören sollten, würden mehr als zu oft über das erstaunen, was ihnen gegeben und genommen, angekünstelt, und wiederum in ihnen nicht gefühlt wird.
Freilich sind unsre Seelen heut zu Tage durch lange Generationen und Erziehung von Jugend auf anders gebildet. Wir sehen und fühlen kaum mehr, sondern denken und grübeln nur; wir dichten nicht über und in lebendiger Welt, im Sturm und im Zusammenstrom solcher Gegenstände, solcher Empfindungen; sondern erkünsteln uns entweder Thema, oder die Art, das Thema zu behandeln, oder gar beides — und haben uns das schon so lange, so oft, so von frühauf erkünstelt, daß uns jetzt kaum eine freie Ausbildung mehr glücken würde, denn wie kann ein Lahmer gehen?

Erlebnis der Volksdichtung. Wissen Sie, warum ich ein solch Gefühl theils für Lieder der Wilden, theils für Ossian insonderheit habe? Ossian zuerst habe ich in Situationen gelesen, wo ihn die meisten, immer in bürgerlichen Geschäften und Sitten und Vergnügungen zerstreuten Leser, als bloß amusante, abgebrochene Lectüre, kaum lesen können. Sie wissen das Abenteuer meiner Schifffahrt; aber nie können Sie sich die Wirkung einer solchen, etwas langen Schifffahrt so denken, wie man sie fühlt. Auf einmal aus Geschäften, Tumult und Rangespossen der bürgerlichen Welt, aus dem Lehnstuhl des Gelehrten und vom weichen Sopha der Gesellschaften weggeworfen, ohne Zerstreuungen, Büchersäle, gelehrte und ungelehrte Zeitungen, über Einem Brette, auf offnem allweiten Meere, in einem kleinen Staat von Menschen, die strengere Gesetze haben, als die Republik Lykurgs, mitten im Schauspiel einer ganz andern, lebenden und webenden Natur, zwischen Abgrund und Himmel schwebend, täglich mit denselben endlosen Elementen umgeben,

und dann und wann nur auf eine neue Wolke, auf eine ideale Weltgegend merkend — nun die Lieder und Thaten der alten Skalden in der Hand, ganz die Seele damit erfüllet, an den Orten, da sie geschahen — unter eben dem Weben der Luft, in der Welt, der Stille — glauben Sie, da lassen sich Skalden und Barden anders lesen, als neben dem Katheder des Professors. Und das Gefühl der Nacht ist noch in mir, da ich auf scheiterndem Schiffe, das kein Sturm und keine Fluth mehr bewegte, mit Meer bespült, und mit Mitternachtswind umschauert, Fingal las und Morgen hoffte .... — Aber auch das ist noch nicht eigentlich Genesis des Enthusiasmus, über welchen Sie mir Vorwürfe machen: denn sonst wäre er vielleicht nichts als individuelles Blendwerk, ein bloßes Meergespenst, das mir erscheinet.

Wissen Sie also, daß ich selbst Gelegenheit gehabt, lebendige Reste dieses alten wilden Gesanges, Rhythmus, Tanzes, unter lebenden Völkern zu sehen, denen unsere Sitten noch nicht völlig Sprache und Lieder und Gebräuche haben nehmen können, um ihnen dafür etwas sehr Verstümmeltes oder Nichts zu geben. — Was haben solche Völker durch Umtausch ihrer Gesänge gegen eine verstümmelte Menuet, und Reimleins, die dieser Menuet gleich sind, gewonnen? —

Das Lied. Da die Gedichte der alten und wilden Völker so sehr aus unmittelbarer Begeisterung der Sinne und der Einbildung entstehen, und doch so viel Würfe, so viel Sprünge haben: so hat mich dieß längst, aus vielen Wahrnehmungen, auf die Gedanken gebracht, die ich Ihnen hier mittheile.

Zuerst muß ich Ihnen, wenn es auf Erfahrung und Autorität ankommt, sagen, daß nichts in der Welt mehr Sprünge und kühne Würfe hat, als Lieder des Volks, und eben die Lieder des Volks haben deren am meisten, die selbst in ihrem Mittel gedacht, ersonnen, entsprungen und geboren sind, und die sie daher

mit so viel Aufwallung und Feuer singen, und zu singen nicht ablassen können. Mir ist ein Jägerlied bekannt, das ich wohl unterlassen werde, Ihnen ganz mitzutheilen, weil sich das Meiste und Anziehendste in ihm auf lebendigen Ton und Melodie des Horns beziehet; aber bei allem Simpeln und Populären ist kein Vers ohne Sprung und Wurf des Dialogs, der in einem neuen Gedichte gewiß Erstaunen machte, und über den unsre Kunstrichter, als unverständlich, kühn, dithyrambisch, schreien würden. Der Jäger hat Abends spät das Netz gestellt, und bläs't: „alleweil bei der Nacht" (Worte des Jägerrefrain) mit seinem Horn das Wild aus dem Korn in's lange Holz: alleweil bei der Nacht begegnet ihm von fern eine Jungfrau stolz, und da hebt sich dieser Dialog an:

Wo aus? wo ein? du wildes Thier!
Alleweil bei der Nacht!
Ich bin ein Jäger, und fang dich schier, u. s. w.
„Bist du ein Jäger, du fängst mich nicht, u. s. w.
Mein' hohe Sprüng', die weißt du nicht", u. s. w.
Dein' hohe Sprüng', die weiß ich wohl,
Weiß wohl, wie ich sie dir stellen soll, u. s. w.

Und sehen Sie, plötzlich, ohne alle weitere Vorbereitung, erhebt sich die Frage:

Was hat sie an ihrem rechten Arm?

und plötzlich, ohne weitere Vorbereitung die Antwort:

„Nun bin ich gefangen," u. s. w.
Was hat sie an ihrem linken Fuß?
„Nun weiß ich, daß ich sterben muß!"

Und so gehen die Sprünge fort, und doch in einem so gemeinen, populären Jägerliede! Und wer ist's, der's nicht verstünde, der nicht eben daher, auf eine dunkle Weise, das lebendig Poetische empfände?

Volkslieder. Sie glauben, daß auch wir Deutschen wohl mehr solche Gedichte hätten — ich glaube nicht allein, sondern ich weiß es. In mehr als Einer Provinz sind mir Volkslieder, Provinziallieder, Bauerlieder bekannt, die an Lebhaftigkeit und Rhythmus, Naivetät und Stärke der Sprache vielen derselben nichts nachgeben würden; nur wer ist, der sie sammle, der sich um sie bekümmre? sich um Lieder des Volks bekümmre, auf Straßen, Gassen und Fischmärkten? Im ungelehrten Rundgesange des Landvolks? um Lieder, die oft nicht skandirt, und oft schlecht gereimt sind — wer wollte sie sammlen? — wer für unsre Kritiker, die ja so gut Sylben zählen und skandiren können, drucken lassen? Lieber lesen wir, nur zum Zeitvertreib, unsre neuern schöngedruckten Dichter. — Laß die Franzosen ihre alten Chansons sammlen! Laß Engländer ihre alten Songs, Balladen und Romanzen in prächtigen Bänden herausgeben! Laß in Deutschland etwa den einzigen Lessing sich um die Logaus, Scultetus und Bardengesänge bekümmern! Unsre neuen Dichter sind ja besser gedruckt und schöner zu lesen; allenfalls lassen wir noch aus Opitz, Flemming, Gryphius Stücke abdrucken. — Der Rest der älteren, der wahren Volksstücke mag mit der sogenannten täglich verbreitetern Kultur ganz untergehen, wie schon solche Schätze untergegangen sind — wir haben ja Metaphysik und Dogmatiken und Akten — und träumen ruhig hin. —

Nationalpoesie. Auch die gemeinen Volkssagen, Mährchen und Mythologie gehören hieher. Sie sind gewissermaßen Resultat des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht siehet, und mit der ganzen, unzertheilten und ungebildeten Seele wirket. — Sagen Einer Art haben sich mit den nordischen Völkern über viel Länder und Zeiten ergossen, jeden Orts aber und in jeder Zeit anders gestaltet; wie trifft das nun auf Deutschland? Wo sind die allgemeinsten und sonderbarsten Volkssagen

entsprungen? wie gewandert? wie verbreitet und getheilet? Deutschland überhaupt und einzelne Provinzen Deutschlands haben hierin die sonderbarsten Ähnlichkeiten und Abweichungen: Provinzen, wo noch der ganze Geist der Edda von Unholden, Zauberern, Riesenweibern, Valkyriur selbst dem Ton der Erzählung nach voll ist; andre Provinzen, wo schon mildere Mährchen, fast ovidische Verwandlungen, sanfte Abenteuer und Feinheit der Einkleidung herrschet. Die alte wendische, schwäbische, sächsische, holsteinische Mythologie, sofern sie noch in Volkssagen und Volksliedern lebt, mit Treue aufgenommen, mit Helle angeschaut, mit Fruchtbarkeit bearbeitet, wäre wahrlich eine Fundgrube für den Dichter und Redner seines Volks, für den Sittenbildner und Philosophen.

Wenn nun auch hier England und Deutschland große Gemeinschaft haben, wie weiter wären wir, wenn wir diese Volksmeynungen und Sagen auch so gebraucht hätten, wie die Britten, und unsre Poesie so ganz darauf gebaut wäre, als dort Chaucer, Spenser, Shakespear auf Glauben des Volks baueten, daher schufen und daher nahmen. — Aus Samenkörnern der Art ist der Britten beste lyrische, dramatische, mythische, epische Dichtkunst erwachsen; und wir — wir überfüllte, satte, klassische Deutsche — wir? — Man lasse in Deutschland nur Lieder drucken, wie sie Ramsay, Percy u. a. zum Theil haben drucken lassen, und höre, was unsre geschmackvolle, klassische Kunstrichter sagen! —

Als der Manessische Kodex ans Licht kam: welch ein Schatz von deutscher Sprache, Dichtung, Liebe und Freude erschien in diesen Dichtern des Schwäbischen Zeitalters! Hat indessen wohl diese Sammlung alter Vaterlandsgedichte die Wirkung gemacht, die sie machen sollte? — Wir sollen von unsrer klassischen Sprache weg, sollen noch ein ander Deutsch lernen, um einige Liebesdichter zu lesen — das ist zu viel! Und so sind diese Gedichte nur etwa durch den einigen Gleim in Nachbildung, wenig andre

durch Übersetzung recht unter die Nation gekommen; der Schatz selbst liegt da, wenig gekannt, fast ungenutzt, fast ungelesen.
Aus ältern Zeiten haben wir also durchaus keine lebende Dichterey, auf der unsre neuere Dichtkunst, wie Sprosse auf dem Stamm der Nation, gewachsen wäre; da hingegen andre Nationen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind, und sich auf eignem Grunde, aus Nationalprodukten, auf dem Glauben und Geschmack des Volks, aus Resten alter Zeiten gebildet haben. Dadurch ist ihre Dichtkunst und Sprache national worden, Stimme des Volks ist genutzet und geschätzt, sie haben in diesen Dingen weit mehr ein Publikum bekommen als wir haben. Wir arme Deutsche sind von jeher bestimmt gewesen, nie unser zu bleiben: immer die Gesetzgeber und Diener fremder Nationen, ihre Schicksalentscheider und ihre verkaufte, ausgesogne Sklaven. —

Hohe, edle Sprache! großes, starkes Volk! Es gab ganz Europa Sitten, Gesetze, Erfindungen, Regenten, und nimmt von ganz Europa Regentschaft an.
Wer hats werth gehalten, seine Materialien zu nutzen, sich in ihnen zu bilden, wie wir sind? Bey uns wächst alles a priori, unsre Dichtkunst und klassische Bildung ist vom Himmel geregnet. Als man im vorigen Jahrhunderte Sprache und Dichtkunst zu bilden anfing — im vorigen Jahrhunderte? und was hätte man denn wohl mehr thun können, wenns Zweck gewesen wäre, die letzten Züge von Nationalgeist wirklich auszurotten als man heuer und jetzt wirklich gethan hat? Und jetzt, da wir uns schon auf so hohem Gipfel der Verehrung andrer Völker wähnen, jetzt da uns die Franzosen, die wir so lang nachgeahmt haben, Gott Lob und Dank! wieder nachahmen: jetzt, da wir das Glück genießen, daß deutsche Höfe schon anfangen, deutsch zu buchstabiren und ein paar deutsche Namen zu nennen — Himmel, was sind wir nun für Leute! Wer sich

nun noch um's rohe Volk bekümmern wollte, um ihre Grundsuppe von Mährchen, Vorurtheilen, Liedern, rauher Sprache: welch ein Barbar wäre er! er käme, unsre klassische, sylbenzählende Litteratur zu beschmitzen, wie eine Nachteule unter die schönen, buntgekleideten, singenden Gefieder! —
Und doch bleibt's immer und ewig, daß der Theil von Litteratur, der sich aufs Volk beziehet, volksmäßig seyn muß, oder er ist klassische Luftblase; doch bleibt's immer und ewig, daß, wenn wir kein Volk haben, wir kein Publikum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunst haben, die unser sey, die in uns lebe und wirke. Da schreiben wir denn nun ewig für Stubengelehrte und ekle Rezensenten, aus deren Munde und Magen wirs denn zurück empfangen, machen Romanzen, Oden, Heldengedichte, Kirchen- und Küchenlieder, wie sie niemand versteht, niemand will, niemand fühlet. Unsre klassische Litteratur ist Paradiesvogel, so bunt, so artig, ganz Flug, ganz Höhe und — ohne Fuß auf die deutsche Erde.

Großes Reich, Reich von zehn Völkern, Deutschland! du hast keinen Shakespear; hast du auch keine Gesänge deiner Vorfahren, deren du dich rühmen könntest? Schweizer, Schwaben, Franken, Bayern, Westphäler, Sachsen, Wenden, Preussen, ihr habt allesammt nichts? Die Stimme eurer Väter ist verklungen und schweigt im Staube? Volk von tapfrer Sitte, von edler Tugend und Sprache, du hast keine Abdrücke deiner Seele die Zeiten hinunter?
Kein Zweifel! Sie sind gewesen, sie sind vielleicht noch da; nur sie liegen unter Schlamm, sind verkannt und verachtet. — Nur wir müssen Hand anlegen, aufnehmen, suchen, ehe wir Alle klassisch gebildet dastehn, französische Lieder singen, wie französische Menuets tanzen, oder gar allesammt Hexameter und Horazische Oden schreiben. Das Licht der sogenannten Kultur will jedes Winkelchen erleuchten, und Sachen der Art liegen nur im Win-

kel. Legt also Hand an, meine Brüder, und zeigt unsrer Nation, was sie ist und nicht ist; wie sie dachte und fühlte, oder wie sie denkt und fühlt. Welche herrliche Stücke haben da die Engländer bey ihrem Suchen gefunden! Freylich nicht fürs Papier gemacht und auf ihm kaum lesbar; aber dafür voll lebendigen Geistes, im vollsten Kreise des Volks entsprungen, unter ihnen lebend und wirkend. Wer hat nicht von den Barden und Skalden, von den Wirkungen der Troubadours, Minstrels und Meistersänger gehört oder gelesen? Wie das Volk dastand und horchte! was es alles in dem Liede hatte und zu haben glaubte! wie heilig es also die Gesänge und Geschichten erhielt, Sprache, Denkart, Sitten, Thaten, an ihnen mit erhielt und fortpflanzte. Hier war zwar einfältiger, aber starker, rührender, wahrer Sang und Klang, voll Gang und Handlung, ein Nothdrang ans Herz, schwere Akzente oder scharfe Pfeile für die offne, wahrheittrunkne Seele. Ihr neuen Romanzer, Kirchenlieder- und Odenversler, könnet ihr das? wirkt ihr das? und werdet ihrs auf eurem Wege jemals wirken? Für euch sollen wir alle im Lehnstuhl ruhig schlummern, mit der Puppe spielen, oder das Versebildlein als Kabinetstück auffangen, daß es im klassischen vergoldten Rahm da zierlich müßig hange.

Arnim

Von Volksliedern. Ich führe Ihnen manche Beobachtung vor, aus verschiedenen Zeiten, aus verschiedenen Gegenden, alle einig in dem Glauben, daß nur Volkslieder erhört werden, daß alles andre vom Ohre aller Zeit überhört wird. —

Ein schönes Lied in schlechter Melodie behält sich nicht, und ein schlechtes Lied in schöner Melodie verhält sich und verfängt sich,

bis es herausgelacht. — So hat diese leere Poesie uns oft von der Musik, vielleicht die Musik selbst herabgezogen. Neues mußte dem Neuen folgen, nicht weil die Neuen so viel Neues geben konnten, sondern weil so viel verlangt wurde: so war einmal einer leichtfertigen Art von Liedern zum Volke Bahn gemacht, die nie Volkslieder werden konnten. In diesem Wirbelwind des Neuen, in diesem vermeinten urschnellen Paradiesgebären auf Erden waren auch in Frankreich (schon vor der Revolution, die dadurch vielleicht erst möglich wurde) fast alle Volkslieder erloschen; noch jetzt sind sie arm daran, — was soll sie an das binden, was ihnen als Volk festdauernd? Auch in England werden Volkslieder seltener gesungen; auch Italien sinkt in seinem nationalen Volksliede, in der Oper durch Neuerungssucht der leeren Leute; selbst in Spanien soll sich manches Lied verlieren und nichts Bedeutendes sich verbreiten. — O mein Gott, wo sind die alten Bäume, unter denen wir noch gestern ruhten, die uralten Zeichen fester Grenzen, was ist damit geschehen, was geschieht? Fast vergessen sind sie schon unter dem Volke, schmerzlich stoßen wir uns an ihren Wurzeln. Ist der Scheitel hoher Berge nur einmal ganz abgeholzt, so treibt der Regen die Erde hinunter, es wächst da kein Holz wieder. Daß Deutschland nicht so weit verwirthschaftet werde, sei unser Bemühen! —

Störend und schlecht ist nur das Verkehrte in sich. — Dieser Art von wahrer Störung ist die Beschränkung aller Theatererscheinungen in Klassen und für Klassen der bürgerlichen Gesellschaft, die entweder ganz unfähig der Poesie oder unbestimmt in ihrem Geschmacke geworden. Der Einfluß davon ist unbegrenzt; denn indem die Schauspieler das Gemeine vornehm machen wollen, machen sie das Ungemeine auch nichts weiter als vornehm. Daher das Bemühen der Kunstsänger, zu singen, wie Vornehme gern reden möchten, ganz dialektlos; das heißt,

sie wollen singen ohne zu klingen, sie möchten blasen auf einem Saiteninstrumente. — Hinter dem vornehmen Anstande, hinter der vornehmen Sprache versteckt, scheiden sie sich von dem Theile des Volks, der allein noch die Gewalt der Begeisterung ganz und unbeschränkt ertragen kann ohne sich zu entladen in Nullheit oder Tollheit. Unsere heutige Theater- und Konzert-Theilnehmer, wie würden sie auseinander springen, bey wahrer reiner Kunsthöhe, sie würden umsinken in der reinen Bergluft, oder fühllos erstarren. Ruft nicht diesen Ton, ihren eigenen menschlichen Ton hinein ihr Sänger, sie würden springen wie Gläser, die tausendmal an einander gestoßen, doch nur zersungen werden können mit ihrem Ton! — Sey ruhig gutes Publikum, den Ton haben deine Sänger längst verloren, das Lebende von dem Todten zu scheiden. — Mit großer Bravur können wohl diese vortrefflichen Kunstsänger ihren Kram ausschreien und ausstöhnen, man versuche sie nur nicht mit einem Volksliede, da verfliegt das Unächte. —

Wollt ihr Sänger uns mit der Instrumentalität eurer Kehle durch Himmel und Hölle ängstigen, denkt doch daran, daß dicht vor euch ein großes physikalisches Kabinet von geraden und krummen hölzernen und blechernen Röhren und Instrumenten steht, die alle einen höheren, helleren, dauerndern, wechselndern Ton geben als ihr, daß aber das Abbild des höchsten Lebens oder das höchste Leben selbst, Sinn und Wort, vom Ton menschlich getragen, auch einzig nur aus dem Munde des Menschen sich offenbaren könne. Versteckt euch eben so wenig hinter welschen Liedern, dem einheimischen Gefühl entzogen seyd ihr dem Fremden nur abgeschmackt. Denkt auch daran, daß es gar nichts sagt, fremde Sprachen melodischer zu nennen, als daß ihr unfähig seyd und unwürdig der euern. — Das weiß ich wohl, daß die Kunstübung erbt ohne meinen Rath, wie die Pocken, in allen kränklichen Reizungen der Städtlichkeit, Philosophie und Liederlichkeit auf alle Wohlgesittete. Ja es giebt ordent-

liche Register über die Kunst auf dem Rücken aller der buntjäckigen Leute, denen die alten Komödienzettel auf den Rücken geklebt sind — ich meine die Journalisten. Wie vielmal diese Vögelscheuchen mit ihren unmaßgeblichen Meinungen sich drehen, wohin der Schlauch der Kunstspritzen sich wendet, die Kunst wendet sich selten mit der Noth unsrer Zeit zu einer reinen Thätigkeit, sie ist fast nie nothwendig, sondern den meisten eine böse Angewohnheit (wie der Schnupf-Tabak, die Leute verwundern sich, wie schnell sie den Geschmack aufgeben, wenn sie die Dose einmal in eine andre Tasche stecken). Es müßte sonderbar in ihren Winter hinein blühen, wenn ihnen so der Sinn für das Große eines Volks aufgehen sollte und für sein Bedürfniß; darum sind eigentlich die Künstler aller Art der Welt so überflüssig, wie sie gegenseitig ärmlich: zufrieden, wenn einer sie versteht unter tausenden, glücklich wenn dieser eine keinen Überdruß an ihnen erlebt: Mag nur keine neue Völkerwanderung kommen, was würde von dem allen bleiben, — sicher keine Athenische Ruinen! —

Wo das Wesen dem Leben ausgegangen, da sendet es einen Schatten zu unsrer Furcht, daß wir uns selber nicht vergessen: So ist unser Schauspiel vom wahren Volksschauspiel ein fratzenhafter Schatten; und kein Volksschauspiel kann entstehen, weil es den Künsten kein Volk giebt; die äußere Noth hat sie verbunden, nicht innere Lust, sonst wäre ein Volk, so weit man deutsch am Markte reden hört. Wisset, Künstler sind nur in der Welt, wenn sie ihr nothwendig sind; ohne Volksthätigkeit ist kein Volkslied und selten eine Volksthätigkeit ohne dieses, und was sich vorübergehend in der Handlung zeigt, das zeigt in der Kunst seine Dauer beim müßigen Augenblicke. Kritik ist dann ganz unmöglich, es giebt nur Bessermachen und Anerkennen, nichts ganz Schlechtes; unendlich viel läßt sich dann in der Kunst thun, wenig darüber sagen; denn sie spricht zu allen und in allen wieder.

Aber in den Gelehrten, wie sie vom Volke vergessen, liegt gegenseitig der Verfall des Volks, das tiefere Sinken der Gemüther. — Die Gelehrten indessen versaßen sich über ihrer eigenen vornehmen Sprache, die auf lange Zeit alles Hohe und Herrliche vom Volke trennte, die sie endlich doch entweder wieder vernichten oder allgemein machen müssen, wenn sie einsehen, daß ihr Treiben aller echten Bildung entgegen, die Sprache als etwas Bestehendes für sich auszubilden, da sie doch nothwendig ewig flüssig seyn muß, dem Gedanken sich zu fügen, der sich in ihr offenbart und ausgießt; denn so und nur so allein wird ihr täglich angeboren, ganz ohne künstliche Beihilfe. Nur wegen dieser Sprachtrennung in dieser Nichtachtung des besseren poetischen Theiles vom Volke mangelt dem neueren Deutschlande großentheils Volkspoesie, nur wo es ungelehrter wird der allgemeinen Bildung durch Bücher, da entsteht manches Volkslied, das ungedruckt und ungeschrieben zu uns durch die Lüfte dringt.

Wo Deutschland sich wiedergebiert, wer kann es sagen? wer es in sich trägt, der fühlt es mächtig sich regen. —
Doch bewährt die tiefe Kunstverehrung unserer Zeit, dieses Suchen nach etwas Ewigem, was wir selbst erst hervorbringen sollten, die Zukunft einer Religion, die dann erst vorhanden, wenn alle darin als Stufen eines erhabenen Gemüths begriffen, über das sie selbst begeistert ausflorirt. In diesem Gefühle einer lebenden Kunst in uns wird gesund, was sonst krank wäre, diese Unbefriedigung an dem, was wir haben, jenes Klagen der Zeit. Große Kunst des Vergessens, in dir scheidet sich alle fremde Pestilenz von unsrer Heimath; fort mit dem Fremden im Fremden — die Welt klimatisirt sich uns; fort mit dem Fremden im Einheimischen! —

Wie kommt es, daß oft die schwere gehäufte sogenannte Kunst nichts leistet? Wer nicht das Höchste will, kann auch das

Kleinste nicht; wer nur für sich schafft in stolzer Gleichgültigkeit, ob es einer fasse und trage, wie soll er andre erfassen und ergreifen? — Sehe jeder nur frey und ganz, wie er gestellt, und einer ist dem andern nothwendig. Dem aber sind die Aspecten besonders günstig, den ein wichtiges allgemeines Wirken mühelos vorbereitet, der ohne Arbeit erntet und alle ernährt im gottähnlichen Leben: So wird es dem, der viel und innig das Volk berührt: ihm ist die Weisheit in der Bewährung von Jahrhunderten ein offnes Buch in die Hand gegeben, daß er es allen verkünde: Lieder, Sagen, Sprüche, Geschichten und Prophezeihungen, Melodieen; er ist ein Fruchtbaum auf den eine milde Gärtnerhand weiße und rothe Rosen eingeimpft zur Bekränzung. Jeder kann da, was sonst nur wenigen aus eigner Kraft verliehen, mächtig in das Herz der Welt rufen; er sammelt sein zerstreutes Volk, wie es auch getrennt durch Sprache, Staatsvorurtheile, Religionsirrthümer und müßige Neuigkeit, singend zu einer neuen Zeit unter seiner Fahne. Sei diese Fahne auch nicht gestickt mit Trophäen, vielleicht nur das zerrissene Segel der schiffenden Argonauten, oder der versetzte Mantel eines armen Singers: wer sie trägt, der suche darin keine Auszeichnung, wer ihr folgt, der finde darin seine Schuldigkeit: denn wir suchen alle etwas Höheres, das goldne Vließ, das allen gehört, was der Reichthum unsres ganzen Volkes, was seine eigene innere lebende Kunst gebildet, das Gewebe langer Zeit und mächtiger Kräfte, den Glauben und das Wissen des Volkes, was sie begleitet in Lust und Tod; Lieder, Sagen, Kunden, Sprüche, Geschichten, Prophezeihungen und Melodieen, wir wollen allen alles wiedergeben, was im vieljährigen Fortrollen seine Demantfestigkeit bewährt, nicht abgestumpft, nur farbespielend geglättet, alle Fugen und Ausschnitte hat zu dem allgemeinen Denkmale des größten neueren Volkes, der Deutschen: das Grabmal der Vorzeit, das frohe Mal der Gegenwart, der Zukunft ein Merkmal in der Rennbahn des Lebens:

Wir wollen wenigstens die Grundstücke legen, was über unsre Kräfte andeuten, im festen Vertrauen, daß die nicht fehlen werden, welche den Bau zum Höchsten fortführen, und Der, welcher die Spitze aufsetzt allem Unternehmen. Was da lebt und wird, und worin das Leben haftet, das ist weder von heute noch von gestern, es war und wird seyn, verlieren kann es sich nie, denn es ist; aber entfallen kann es für lange Zeit, oft wenn wir es brauchen, recht eifrig ihm nachsinnen und denken. Es giebt eine Zukunft und eine Vergangenheit des Geistes, wie es eine Gegenwart des Geistes giebt, und ohne jene, wer hat diese?

Wilhelm Grimm

Volksmärchen. Wir finden es wohl, wenn Sturm oder anderes Unglück, vom Himmel geschickt, eine ganze Saat zu Boden geschlagen, daß noch bei niedrigen Hecken oder Sträuchen, die am Wege stehen, ein kleiner Platz sich gesichert und einzelne Ähren aufrecht geblieben sind. Scheint dann die Sonne wieder günstig, so wachsen sie einsam und unbeachtet fort, keine frühe Sichel schneidet sie für die großen Vorrathskammern, aber im Spätsommer, wenn sie reif und voll geworden, kommen arme, fromme Hände, die sie suchen; und Ähre an Ähre gelegt, sorgfältig gebunden und höher geachtet, als ganze Garben, werden sie heimgetragen und Winterlang sind sie Nahrung, vielleicht auch der einzige Samen für die Zukunft. So ist es uns, wenn wir den Reichthum deutscher Dichtung in frühen Zeiten betrachten und dann sehen, daß von so vielem nichts lebendig sich erhalten, selbst die Erinnerung daran verloren war und nur Volkslieder und diese unschuldigen Hausmärchen übrig geblieben sind. Die Plätze am Ofen, der Küchenherd, Bodentreppen, Feiertage noch gefeiert, Triften und Wälder in ihrer Stille,

vor allem die ungetrübte Phantasie sind die Hecken gewesen, die sie gesichert und einer Zeit aus der andern überliefert haben. — Es war vielleicht gerade Zeit, diese Märchen festzuhalten, da diejenigen, die sie bewahren sollen, immer seltner werden (freilich, die sie noch wissen, wissen auch recht viel, weil die Menschen ihnen absterben, sie nicht den Menschen), denn die Sitte darin nimmt selber immer mehr ab, wie alle heimlichen Plätze in Wohnungen und Gärten einer leeren Prächtigkeit weichen, die dem Lächeln gleicht, womit man von ihnen spricht, welches vornehm aussieht und doch so wenig kostet. Wo sie noch da sind, da leben sie so, daß man nicht daran denkt, ob sie gut oder schlecht sind, poetisch oder abgeschmackt, man weiß sie und liebt sie, weil man sie eben so empfangen hat, und freut sich daran ohne einen Grund dafür: so herrlich ist die Sitte, ja auch das hat diese Poesie mit allem Unvergänglichen gemein, daß man ihr selbst gegen einen andern Willen geneigt sein muß. Leicht wird man übrigens bemerken, daß sie nur da gehaftet, wo überhaupt eine regere Empfänglichkeit für Poesie oder eine noch nicht von den Verkehrtheiten des Lebens ausgelöschte Phantasie gewesen. Wir wollen in gleichem Sinn hier die Märchen nicht rühmen oder gar gegen eine entgegengesetzte Meinung vertheidigen: jenes bloße Dasein reicht hin, sie zu schützen. Was so mannigfach und immer wieder von neuem erfreut, bewegt und belehrt hat, das trägt seine Nothwendigkeit in sich und ist gewiß aus jener ewigen Quelle gekommen, die alles Leben bethaut, und wenn auch nur ein einziger Tropfen, den ein kleines zusammenhaltendes Blatt gefaßt, doch in dem ersten Morgenroth schimmernd.

Innerlich durch diese Dichtungen dieselbe Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und selig erscheinen; sie haben gleichsam dieselben bläulich-weißen, makellosen, glänzenden Augen, die nicht mehr wachsen können, während die anderen Glieder noch zart, schwach und zum Dienst der Erde ungeschickt sind. So

einfach sind die meisten Situationen, daß viele sie wohl im Leben gefunden, aber wie alle wahrhaftigen doch immer wieder neu und ergreifend. Die Eltern haben kein Brod mehr und müssen ihre Kinder in dieser Noth verstoßen, oder eine harte Stiefmutter läßt sie leiden und möchte sie gar zu Grunde gehen lassen. Dann sind Geschwister in des Waldes Einsamkeit verlassen, der Wind erschreckt sie, Furcht vor den wilden Thieren, aber sie stehen sich in allen Treuen bei, das Brüderchen weiß den Weg nach Haus wieder zu finden, oder das Schwesterchen, wenn Zauberei es verwandelt, leitet es als Rehkälbchen und sucht ihm Kräuter und Moos zum Lager; oder es sitzt schweigend und näht ein Hemd aus Sternblumen, das den Zauber ver-vernichtet. Der ganze Umkreis dieser Welt ist bestimmt abgeschlossen: Könige, Prinzen, treue Diener und ehrliche Handwerker, vor allem Fischer, Müller, Köhler und Hirten, die der Natur am nächsten geblieben, erscheinen darin; das andere ist ihr fremd und unbekannt. Auch, wie in den Mythen, die von der goldenen Zeit reden, ist die ganze Natur belebt, Sonne, Mond und Sterne sind zugänglich, geben Geschenke oder lassen sich wohl gar in Kleider weben, in den Bergen arbeiten Zwerge nach dem Metall, in dem Wasser schlafen die Nixen; die Vögel, Pflanzen, Steine reden und wissen ihr Mitgefühl auszudrücken, das Blut selber ruft und spricht und so übt diese Poesie schon Rechte, wornach die spätere nur in Gleichnissen strebt. Alles Schöne ist golden und mit Perlen bestreut, selbst goldene Menschen leben hier, das Unglück aber eine finstere Gewalt, ein ungeheurer menschenfressender Riese, der doch wieder besiegt wird, da eine gute Frau zur Seite steht, welche die Noth glücklich abzuwenden weiß, und dieses Epos endigt immer, indem es eine endlose Freude aufthut. Das Böse auch ist kein Kleines, Nahestehendes und das Schlechteste, weil man sich daran gewöhnen könnte, sondern etwas Entsetzliches, Schwarzes, streng Geschiedenes, dem man sich nicht nähern darf; eben so furchtbar

ist die Strafe desselben: Schlangen und giftige Würmer verzehren ihre Opfer, oder in glühenden Eisenschuhen muß es sich zu todt tanzen. Vieles trägt auch eine eigene Bedeutung in sich: die Mutter wird ihr rechtes Kind in dem Augenblick wieder im Arme haben, wenn sie den Wechselbalg, den ihr die Hausgeister dafür gegeben, zum Lachen bringen kann; gleichwie das Leben des Kindes mit dem Lächeln anfängt und in der Freude fortwährt, beim Lächeln im Schlaf aber die Engel mit ihm reden. So ist eine Viertelstunde täglich über die Macht des Zaubers, wo die menschliche Gestalt frei hervortritt, als könne uns keine Gewalt ganz einhüllen, und es gewähre jeder Tag Minuten, wo der Mensch alles Falsche abschüttele und aus sich selbst herausblicke; dagegen aber wird der Zauber auch nicht ganz gelöst, und ein Schwanenflügel bleibt statt des Arms, und weil eine Thräne gefallen, ist ein Auge mit ihr verloren, oder die weltliche Klugheit wird gedemüthigt und der Dummling, von allen verlacht und hintangesetzt, aber reines Herzens, gewinnt allein das Glück. In diesen Eigenschaften aber ist es gegründet, wenn sich so leicht aus diesen Märchen eine gute Lehre, eine Anwendung für die Gegenwart ergiebt; es war weder ihr Zweck, noch sind sie darum erfunden, aber es erwächst daraus, wie eine gute Frucht aus einer gesunden Blüthe ohne Zuthun der Menschen. Darin bewährt sich jede echte Poesie, daß sie niemals ohne Beziehung auf das Leben sein kann, denn sie ist aus ihm aufgestiegen und kehrt zu ihm zurück, wie die Wolken zu ihrer Geburtsstätte, nachdem sie die Erde getränkt haben.

Volkspoesie im Mittelalter. Noch ist übrig von dem zu reden, das ungleich das Wichtigste und Größte ist in der altdeutschen Poesie: wir meinen das Nibelungen Lied, die in diesen Cyklus gehörigen noch bekannten Stücke, und die Gedichte, die unter dem Namen des Heldenbuchs zu-

sammengedruckt sind. — Wenn man die Müllerische Sammlung zur Hand nimmt, und liest das Lied der Nibelungen neben den andern, so erstaunt man, wie es in diese Gesellschaft gekommen, das so groß und so unendlich viel höher steht, daß ihm nichts von der romantischen Poesie an die Seite gesetzt oder nur verglichen werden kann. Noch unbegreiflicher ist es, daß die Stimme eines Johann von Müller (Bodmer selbst hatte es nicht bedeutend hervorgezogen) im Ganzen unbeachtet blieb, und Friedrich der Große so schnöd darüber sprach, wenn man nicht bedenken müßte, wie eisern die Bande sind, die eine conventionelle Ansicht um ihre Zeit schlägt, und wenn man nicht noch täglich sähe, wie alles Große und Genialische ringen muß gegen die Gemeinheit, die es so gern mit dem Sand ihrer Wüsten zuwehen möchte. Dennoch ist es erfreulich, wie es durchdringt und selbst den unfruchtbaren Boden zwingt ihm zu dienen. Tieck war der erste in neuerer Zeit (und er allein hatte ein Recht, davon zu reden, der mit Neigung und Liebe der altdeutschen Poesie ein gründliches Studium widmete), welcher in seiner Vorrede zu den Minneliedern auf die Hoheit dieses Gedichts aufmerksam machte. In ihm wurde erhalten, was nicht wieder ersetzt werden konnte, das Bild einer vergangenen Zeit, in welcher ein großes Leben frey, herrlich und doch wieder so menschlich erscheint. Denn das ist es, was uns in der Poesie entzückt, jene Verbindung des Göttlichen und Irdischen: wie der Mensch fest und liebend steht auf der Erde, sein Haupt aber aufwärts richtet zum Himmel, so soll die Poesie seyn; tief in die Erde dringen ihre Wurzeln, ihre Zweige geben Schatten und Obdach, ihre Blüthen aber steigen hinauf in den blauen Tag, wo sie im Abendroth stehn, an seinem Thau sich erfrischen, dann die Sterne schauen und die heilige Nacht. Ein solches Heldenleben ist in dem Nibelungen Lied, wie es blüht in Liebe, Krieg, Zorn und Lebenslust, endlich sich selbst gewaltsam vernichtet: und darüber weht eine klare und heitre Ruhe der Dichtung, wie die

Sonne auch über eine zerstörte Welt leuchtet, still und unbekümmert in hellem Glanz. Wer mag ohne Rührung das Treuliche an Siegfried lesen? oder wie Rüdiger Leib und Seele hingiebt im Kampf mit seinen Freunden, denen er die Waffen hinreicht gegen sich selbst, daß den grimmen, Königespottenden Hagen die Gabe erbarmt und er absteht vom Streit gegen ihn? oder wie Wolfhart nicht beklagt seyn will, da er von Königs Händen so herrlich todt liege? Ja, dieser Kampf mit einem ungeheuern Schicksal, das alles unaufhaltsam hinunterreißt, gehört mit zu dem Größten, das je in der Poesie aufgestanden, wogegen Homer nichts Ähnliches aufzuweisen hat, der wohl reicher ist und geschmückter, aber nicht von solcher Tiefe. Dennoch, wie sich hier ein großes Gemüth offenbart, so scheut sich auch keiner, seine Furcht und alles, was menschlich, zu bekennen, denn das ganze Leben, wie es sich äußert, ist poetisch, nicht das Einzelne darin, und nur aus dem gemeinsamen Boden kann das Große aufwachsen. Und diese Unschuld, die nur der Ausdruck des innersten Gemüths, ist, was das Gedicht so weit erhebt über alle andere, und das allein in einem solchen Volkslied gefunden wird, weil keine Kunst dahin gelangt. —

Es scheint, daß bis zum zwölften Jahrhundert die deutsche Poesie in ihrer Eigenthümlichkeit fortgeblüht habe, immer reicher und anmuthiger, und fände sich das Nibelungen Lied in früheren Zeiten aufgeschrieben, so würde es kürzer, unbehülflicher in Worten, aber in größerem und strengerem Styl seyn, denn das ist der Gang des menschlichen Geistes, daß er in seiner Fortbildung immer mehr nach Abrundung und Anmuth strebt, in welche die Großheit der ersten Idee allmählig versinkt und endlich ganz verschwindet. Jenes Entferntseyn von fremden Einflüßen gereichte ihr allerdings zum Vortheil, denn da die Bereicherung nur durch Einzelne bewirkt werden konnte, so mußte der Vortheil eines größeren Umfangs verschwinden, dadurch daß die Nationalsage nun durch die fremdartige, individuelle Bildung des

Erwerbers gefärbt, aufhörte dem Volk eigen zu seyn und daher an intensiver Größe verlor, was an extensiver gewonnen ward.

Überhaupt nichts ist mißlicher, als wenn die Cultur einer Nation nicht in ihrer eignen Natur gegründet, sondern durch eine fremde gewaltsam fortgetrieben wird: es entsteht dann eine Spaltung zwischen den Einzelnen, die auf einen höhern Punct durch fremde Hülfe sich gearbeitet, und zwischen der Totalität der Nation, welche auszufüllen jene sich umsonst bemühen, die vielmehr immer größer wird, da das Fortschreiten des Einzelnen ungleich leichter ist. — Daher ist es auch gekommen, daß sich nicht, wie bei den Griechen, aus dem Vorrath alter National-Sagen eine deutsche Historie entwickelt hat, lateinisch und nach lateinischen Vorbildern wurde sie behandelt, weder im Geiste critischer Forschung noch mit treulichem Glauben an alte Sagen. Die guten Chronikschreiber fangen auch erst spät an, etwa mit dem 14. Jahrhundert, als Städte und jene tüchtige bürgerliche Bildung zu werden anfing. Auffallend ist, wie, was von fremden Bestimmungen entfernt, dem Nationalgeiste treu bleiben konnte, allmählig bis in die schönste Blüthe ausgewachsen ist: Baukunst und Mahlerei. —

Was kann reizender seyn, als das Bild einer Stadt des Mittelalters? Künste, die nur Reichthum ernährt, zogen herbei, kunstreiche Kirchen und öffentliche Gebäude stiegen auf in den sichernden Mauern, grün bepflanzte Plätze erheitern die zutraulichen Wohnungen, und darinnen ein arbeitsames, reges Schaffen, neben aller Lust am Spiel, Scherz, Tanz und Kriegsübungen. Eines gegründeten Reichthums sich bewußt, gingen die schöngekleideten Bürger daher, stolz auf ihre Freiheit, tapfer sie vertheidigend gegen jede Anmaßung, großmüthig in Geschenken, ehrbar und streng in ihrer Familie und fromm vor Gott.

Es entstand eine Poesie, deren Charakter der Widerschein dieses Lebens war: Lust, Anmuth, Scherz, mit all der Freiheit und dem Übermuth, den Reichthum und ein sorgenreiches Leben giebt,

durchhin tüchtig und gesund, auch wol derb. Wenn die Poesie dieser Jahrhunderte (vom 14ten bis ins 16te) nicht so groß und weltumfassend war, wie die der epischen Zeiten, so wird doch niemand diese Fröhlichkeit, dieses mehr häusliche Wesen ohne Ergötzen ansehen können. Man dürfte sagen, daß jene einen tragischen, diese einen komischen Charakter hat. Doch wie alle Scheidungen in der Natur niemals streng durchgehen und auch nicht sollen, so fehlte es auch dieser Periode nicht an Poesie, die voll Tiefe und Schönheit ist, denn die besten Romanzen, die wir noch haben, sind darin entstanden. Aber als Hauptfrüchte derselben sind jene lustigen Spiele und Tollheiten, Narrenfeste und Gesellschaften, eine Menge lächerlicher Erzählungen, vor allem aber das Lalenbuch in seiner gediegenen Vortrefflichkeit, ganz als echtes Volksgedicht von selbst entstanden und überall bekannt, anzuführen. —

Görres

Untergang des Mittelalters. Und wo ist all dies freudige Leben hingekommen, hat es in der Erde Klüfte sich gezogen, um zum neuen Springquell sich zu sammeln, sind die Zeiten alt geworden und senken sie kraftlos das graue Haupt der Erde zu? Nachdem jene hochpoetische Zeit vorüber war, da begann noch einmal jener glühende Feuer- und Farbenregen, in den die wiederauflebende Mahlerei in Italien und in Teutschland und den Niederlanden sich aufgelöst; es waren die fallenden Sterne vor dem jüngsten Tag der Kunst, und nachdem die großen Genien der neuern aufgestanden und wieder hingegangen waren, nachdem Shakespeare das offne Himmelsthor geschlossen hatte, da erfolgte Todesstille und Verkehrtheit auf lange hin: der Antichrist war nun gebohren. —

Es war der junge Frühling alt geworden, seine Blüthen mußten fallen. Es hatte die Erde sich an den Himmel angelegt, wie der Säugling an der Mutterbrust, und sich freud- und lebenvoll gesogen; sie war erstarkt und sollte sich entwöhnen; die Reformation strebte auf eigene Füße sie zu stellen. Um die gleiche Zeit war die entlassene Erde auch zum vollen Selbstbewußtsein erst gekommen; sie hatte sich in ihrer Kugelform erkannt, es hatte der spähende Verstand eine neue Welt entdeckt, und in ihr das Brot der irdischen Natur, das Gold, Nahrung für das Geschlecht und Ersatz für jene Schätze, denen es entsagt. So wandte der Erdgeist sich vom Aether ab, er kehrte in sich selbst zurück, und suchte in der Tiefe andere Gaben, als jene die der Himmel spendet; es mußte die Poesie entfliehen, Alles mußte gegen die Industrie sich wenden; von dem was früher geblüht, suchte man die Früchte itzt am Boden auf. So ist denn unsere Zeit, nachdem es Abend vielmal und Morgen geworden, auch geworden, und Gott sah, daß sie gut war in ihrer Schlechtigkeit. Kraftlos nicht, aber unendlich betriebsam und verständig hat in ihr der Erdgeist zwischen Gold und Eisen sich getheilt; mit dem Stahle wühlt sie in den eignen Eingeweiden nach dem Bezoar, der sie heilen soll; denn Leichenblässe liegt auf ihrem Angesicht, und Krämpfe durchzucken ihr Gebein; wie sollte sie Gesang und Saitenspiel da mögen! Und es ist rührend, wie immer noch die Sänger nicht weichen wollen; alles Laub ist gelb geworden, jeder Windhauch löst mehr und mehr der dürren, verspäteten Blätter ab, und sie fallen langsam traurig zu den andern Leichen nieder; immer aber sitzen Jene noch auf den kahlen Zweigen, und singen unverdrossen fort, und hoffen, harren, klagen, und immer tiefer sinkt die Sonne, länger weilt nach jedem Tag die Nacht, und die kalten dunkeln Mächte greifen immer tiefer in das Leben ein. — Fliegt nach ihren Städten, laßt euch haschen, singt im Käfig, sie streuen euch dafür euer Winterfutter.

Volksbücher. Aus dem Zeitalter, das wir prießen, sind die Volksbücher meist hervorgegangen. Was wir über sein Wesen ausgesprochen, gilt auch von ihnen, die sie Kinder sind von dieser Zeit und noch stehende Ruinen. Es war die ganze Masse der Nation so bis in's Innerste erregt, daß bis zu den untersten Classen die Begeisterung drang, und wenn die große Menge einmal schwankend sich bewegt, dann legen sich sobald nicht die Wellenschläge wieder: bis heute sind jene Gesangeswellen dem Volke nicht zergangen, während zu ihrer Schande Jene, die sich die Gelehrten nennen, rein das Andenken verloren hatten an die ganze Zauberwelt, in der ihre Vorfahren gewandelt waren. Und so reich war diese Welt, daß nicht die Vornehmen bloß reiche, zierliche Kleider zu ihrem Antheil bekommen hatten, und schöne, goldgestickte Wat, in dem sie prangen mochten; auch der Gemeinste im Volke erhielt ein weißes reines Gewand zum Feierkleid, und man muß dem Volke Zeugniß geben, daß es die Gabe wohl bewahrt, sorgfältig sie in seine Schränke eingeschlossen, und noch jetzt ihrer an seltnen Tagen sich erfreut; während die höheren Stände alle ihre Pracht sündlich versäumt und hingegeben haben, weil sie immer nur der Mode fröhnend, kein Herz für den alten Plunder haben konnten. So hat die alte Zeit verbannt bei'm Volke sich verbergen müssen, und das Volk ist rein auch allein vom Schimpfe der bösen Zeiten geblieben, die sie verdrängten. Wollt ihr sie suchen, die Verwiesenen, ihr müßt sie bei'm Volke suchen, wo sie noch im Leben gehen, und im Staube der Bibliotheken, wo sie schon viele Jahrhunderte den Winterschlaf gehalten haben! Wecken wir sie denn aus dem langen Schlummer auf, sie werden Wunder staunen, in welchem Zustand sie die Enkel finden; die kleine Schaamröthe mögen wir immerhin über uns ergehen lassen. Und wenn sie denn nun wachen, und wenn sie unserer sich angenommen haben: dann um's Himmels-Willen! laßt uns das alte Affenspiel nicht wieder auch mit ihnen treiben, und wie Knaben hinter ihnen ziehen, und grimassirend,

voll Affectation und hohlem, taubem Enthusiasm, ihre Haltung und ihr Gebärdenspiel und Alles ihnen nachstümpern, daß es ein kläglicher Anblick für Götter und Menschen ist. Ernst und würdig sind die Gestalten, zu edel für eine solche Mummerey; wenn wir sie dafür mißbrauchen wollen, dann lassen wir sie lieber unten schlafen. Nimmer läßt sich, was eigenthümlich einer Zeit und einer Bildungsstufe ist, in einer andern unmittelbar objectiv erreichen. Es kann wohl das Genie das Vergangene eben auch zum Objecte seiner bildenden Thätigkeit erwählen, es wird alsdann das Wesen des Alten in die Form des Neuen umgebildet, oder auch hinwiederum das Wesen des Neuen in die alte Form übertragen, und es entsteht eine halbschlächtige Natur, die aber immer ihre innerste Wurzel in der Gegenwart hat. Das aber ist's nicht, was vor der Hand uns noth thut, nicht daß wir das Alte umbilden nach uns selbst, wird an uns gefordert, sondern daß wir uns in etwas nach dem Alten bildeten; daß wir an ihm aus der Zerflossenheit uns sammelten, in der wir zerronnen sind; daß wir einen Kern in uns selbst gestalten und einen festen Widerhalt, damit in uns nicht das eigene Selbst fernerhin verloren bleibt, das wird uns angemuthet. Ernst sollen wir und Würde von diesen ernsten Gestalten lernen, die uns Beide so unendlich im Leben fehlen; im Vertrauen auf uns selbst sollen wir unsere Eigenthümlichkeit ausarbeiten, wie sie die Ihrige ausgearbeitet haben, aber wir selbst aus unserem eigenen innern Lebensgrund hervor, nicht wie dummes Blei uns abermal in ihre Formen umgießen lassen; in unser Inneres sollen wir einkehren, und dort wo's beim Anschlagen so hohl und hölzern klingt, wieder Natur und Innigkeit und gediegne Festigkeit zurückrufen; jenes unmäßigen Affengenie's sollen wir in ihrem Angesicht uns schämen und unserer leeren Ziererei, unseres prahlerischen Renommirens: dann werden auch die Götter gnädig seyn und bessere Zeiten senden.

Goethe

Von Deutscher Baukunst. Als ich auf deinem Grabe herumwandelte, edler Erwin, und den Stein suchte, der mir deuten sollte: Anno domini 1318. xvi. Kal. Febr. obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis, und ich ihn nicht finden, keiner deiner Landsleute mir ihn zeigen konnte, daß sich meine Verehrung deiner an der heiligen Stätte ergossen hätte, da ward ich tief in der Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, thöriger und besser als jetzt, gelobte dir ein Denkmal, wenn ich zum ruhigen Genuß meiner Besitzthümer gelangen würde, von Marmor oder Sandsteinen, wie ich's vermöchte.

Was braucht's dir Denkmal! Du hast dir das herrlichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die drum krabbeln, dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge aufthürmte in die Wolken.

Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu erzeugen, ganz, groß, und bis in den kleinsten Theil nothwendig schön, wie Bäume Gottes; wenigern, auf tausend bietende Hände zu treffen, Felsengrund zu graben, steile Höhen darauf zu zaubern, und dann sterbend ihren Söhnen zu sagen: ich bleibe bei euch, in den Werken meines Geistes, vollendet das Begonnene in die Wolken.

Was braucht's dir Denkmal! und von mir! Wenn der Pöbel heilige Namen ausspricht, ist's Aberglaube oder Lästerung. Dem schwachen Geschmäckler wird's immer schwindeln an deinem Koloß, und ganze Seelen werden dich erkennen ohne Deuter.

Also nur, trefflicher Mann, eh' ich mein geflicktes Schiffchen wieder auf den Ocean wage, wahrscheinlicher dem Tod als dem Gewinnst entgegen, siehe hier in diesem Hain, wo ringsum die Namen meiner Geliebten grünen, schneid' ich den deinigen in

eine deinem Thurm gleich schlank aufsteigende Buche, hänge an seinen vier Zipfeln dieß Schnupftuch mit Gaben dabei auf—nicht ungleich jenem Tuche, das dem heiligen Apostel aus den Wolken herabgelassen worden, voll reiner und unreiner Thiere; so auch voll Blumen, Blüthen, Blätter, auch wohl dürres Gras und Moos und über Nacht geschossene Schwämme, das alles ich auf dem Spaziergang durch unbedeutende Gegenden, kalt zu meinem Zeitvertreib botanisirend eingesammelt, dir zu Ehren der Verwesung weihe.

Es ist im kleinen Geschmack, sagt der Italiäner, und geht vorbei. Kindereien lallt der Franzose nach, und schnellt triumphirend auf seine Dose à la Grecque. Was habt ihr gethan, daß ihr verachten dürft?

Hat nicht der seinem Grab entsteigende Genius der Alten den deinen gefesselt, Welscher! Krochst an den mächtigen Resten Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern dir Lusthäuser zusammen, und hältst dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil du auf Zoll und Linie von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst. Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauntest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie's thaten und es schön ist; nothwendig und wahr hättest du deine Plane geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen.

So hast du deinen Bedürfnissen einen Schein von Wahrheit und Schönheit aufgetüncht. Die herrliche Wirkung der Säulen traf dich, du wolltest auch ihrer brauchen und mauertest sie ein, wolltest auch Säulenreihen haben, und umzirkeltest den Vorhof der Peterskirche mit Marmorgängen, die nirgends hin noch her führen, daß Mutter Natur, die das Ungehörige und Unnöthige verachtet und haßt, deinen Pöbel trieb, jene Herrlichkeit zu öffentlichen Cloaken zu prostituiren, daß ihr die

Augen wegwendet und die Nasen zuhaltet vorm Wunder der Welt.

Das geht nun alles seinen Gang: die Grille des Künstlers dient dem Eigensinne des Reichen; der Reisebeschreiber gafft, und unsere schönen Geister, genannt Philosophen, erdrechseln aus protoplastischen Mährchen Prinzipien und Geschichte der Künste bis auf den heutigen Tag, und ächte Menschen ermordet der böse Genius im Vorhof der Geheimnisse. —

Als ich das erstemal nach dem Münster ging, hatt' ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntniß guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrt' ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten Gothischer Verzierungen. Unter die Rubrik Gothisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymischen Mißverständnisse, die mir von unbestimmtem, ungeordnetem, unnatürlichem, zusammengestoppeltem, aufgeflicktem, überladenem, jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheidter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß alles Gothisch, was nicht in mein System paßte, von dem gedrechselten, bunten Puppen- und Bilderwerk an, womit unsere bürgerlichen Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der älteren Deutschen Baukunst, über die ich, auf Anlaß einiger abenteuerlichen Schnörkel, in den allgemeinen Gesang stimmte: „Ganz von Zierrath erdrückt!" und so graute mir's im Gehen vorm Anblick eines mißgeformten krausborstigen Ungeheuers.

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat; Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelnheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sey. Wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch irdische Freude zu genießen, den Riesengeist

unserer ältern Brüder in ihren Werken zu umfassen. Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags zu schauen seine Würde und Herrlichkeit. Schwer ist's dem Menschengeist, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen und anbeten muß. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Auge mit freundlicher Ruhe gelezt, wenn durch sie die unzähligen Theile zu ganzen Massen schmolzen, und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen, und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen. Da offenbarte sich mir, in leisen Ahnungen, der Genius des großen Werkmeisters. Was staunst du, lispelt er mir entgegen. Alle diese Massen waren nothwendig, und siehst du sie nicht in allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkürlichen Größen hab' ich zum stimmenden Verhältniß erhoben. Wie über dem Haupteingange, der zwei kleinere zur Seite beherrscht, sich der weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und sonst nur Tageloch war, wie hoch darüber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte! das all' war nothwendig, und ich bildete es schön. Aber ach, wenn ich durch die düsteren erhabenen Oeffnungen hier zur Seite schwebe, die leer und vergebens da zu stehen scheinen. In ihre kühne schlanke Gestalt hab' ich die geheimnißvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Thürme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach, nur einer traurig da steht, ohne den fünfgethürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten. — Und so schied er von mir, und ich versank in theilnehmende Traurigkeit, bis die Vögel des Morgens, die in seinen tausend Oeffnungen wohnen, der Sonne entgegen jauchzten, und mich aus dem Schlummer weckten. Wie frisch leuchtet er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig

kleinen Theilen belebt: wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt; wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit. Deinem Unterricht dank' ich's, Genius, daß mir's nicht mehr schwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonneruh des Geistes, der auf solch' eine Schöpfung herabschauen, und Gott gleich sprechen kann: es ist gut!

Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der Deutsche Kunstgelehrte, auf Hörensagen neidischer Nachbarn, seinen Vorzug verkennt, dein Werk mit dem unverstandenen Worte Gothisch verkleinert, da er Gott danken sollte, laut verkündigen zu können, das ist Deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiäner sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos. Und wenn du dir selbst diesen Vorzug nicht zugestehen willst, so erweis uns, daß die Gothen schon wirklich so gebaut haben, wo sich einige Schwierigkeiten finden werden. Und, ganz am Ende, wenn du nicht darthust, ein Homer sey schon vor dem Homer gewesen, so lassen wir dir gerne die Geschichte kleiner gelungener und mißlungener Versuche, und treten anbetend vor das Werk des Meisters, der zuerst die zerstreuten Elemente in ein lebendiges Ganzes zusammenschuf. Und du, mein lieber Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit, verschließ dein Ohr vor allem Wortgeprahle über bildende Kunst, komm', genieße und schaue. Hüte dich, den Namen deines edelsten Künstlers zu entheiligen, und eile herbei, daß du schauest sein herrliches Werk. Macht es dir einen widrigen Eindruck, oder keinen, so gehab dich wohl, laß einspannen, und so weiter nach Paris.

Aber zu dir, theurer Jüngling, gesell' ich mich, der du bewegt dastehst, und die Widersprüche nicht vereinigen kannst, die sich in deiner Seele kreuzen, bald die unwiderstehliche Macht des

großen Ganzen fühlst, bald mich einen Träumer schiltst, daß ich da Schönheit sehe, wo du nur Stärke und Rauheit siehst. Laß einen Mißverstand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönheitelei dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt deine kränkelnde Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne. Sie wollen euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr! Denn in dem Sinne, darin es wahr seyn könnte, braucht wohl der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philosoph.

Die Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist, und doch so wahre große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich thätig beweis't, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen. Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben, seine Cocos, seine Federn, und seinen Körper. Und laßt die Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltsverhältniß zusammenstimmen, denn Eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen.

Diese charakteristische Kunst ist nun die einzig wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbstständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit, oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptaccorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien

herumwälzt; je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu seyn scheint, daß ihm nichts genug thut als sie, daß er nichts aus sich wirkt als sie, desto glücklicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes.
Und von der Stufe, auf welche Erwin gestiegen ist, wird ihn keiner herabstoßen. Hier steht sein Werk, tretet hin, und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher Deutscher Seele, auf dem eingeschränkten düstern Pfaffenschauplatz des medii aevi.

Und unser aevum? hat auf seinen Genius verziehen, hat seine Söhne umhergeschickt, fremde Gewächse zu ihrem Verderben einzusammeln. Der leichte Franzose, der noch weit ärger stoppelt, hat wenigstens eine Art von Witz, seine Beute zu Einem Ganzen zu fügen, er baut jetzt auf Griechischen Säulen und Deutschen Gewölben seiner Magdalene einen Wundertempel. Von einem unserer Künstler, als er ersucht ward zu einer altdeutschen Kirche ein Portal zu erfinden, hab' ich gesehen ein Modell fertigen, stattlichen antiken Säulenwerks.
Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler verhaßt sind, mag ich nicht declamiren. Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints, und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener! —

Wackenroder

Altdeutsche Malerei. Nürnberg! du vormals weltberühmte Stadt! Wie gerne durchwanderte ich deine krummen Gassen; mit welcher kindlichen Liebe betrachtete ich deine alt-

väterischen Häuser und Kirchen, denen die feste Spur von unsrer alten vaterländischen Kunst eingedrückt ist! Wie innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen! Wie ziehen sie mich zurück in jenes graue Jahrhundert, da du, Nürnberg, die lebendigwimmelnde Schule der vaterländischen Kunst warst, und ein recht fruchtbarer, überfließender Kunstgeist in deinen Mauern lebte und webte: — da Meister Hans Sachs und Adam Kraft, der Bildhauer, und vor allen, Albrecht Dürer mit seinem Freunde, Wilibaldus Pirkheimer, und so viel andre hochgelobte Ehrenmänner noch lebten! Wie oft hab' ich mich in jene Zeit zurückgewünscht! Wie oft ist sie in meinen Gedanken wieder von neuem vor mir hervorgegangen, wenn ich in deinen ehrwürdigen Büchersälen, Nürnberg, in einem engen Winkel, beym Dämmerlicht der kleinen rundscheibigen Fenster saß, und über den Folianten des wackern Hans Sachs, oder über anderem alten, gelben, wurmgefressenen Papier brütete; — oder wenn ich unter den kühnen Gewölben deiner düstern Kirchen wandelte, wo der Tag durch buntbemahlte Fenster all das Bildwerk und die Mahlereyen der alten Zeit wunderbar beleuchtet! —

Aber jetzt wandelt mein traurender Geist auf der geweiheten Stätte vor deinen Mauern, Nürnberg; auf dem Gottesacker, wo die Gebeine Albrecht Dürers ruhen, der einst die Zierde von Deutschland, ja von Europa war. Sie ruhen, von wenigen besucht, unter zahllosen Grabsteinen, deren jeder mit einem ehernen Bildwerk, als dem Gepräge der alten Kunst, bezeichnet ist, und zwischen denen sich hohe Sonnenblumen in Menge erheben, welche den Gottesacker zu einem lieblichen Garten machen. So ruhen die vergessenen Gebeine unsers alten Albrecht Dürers, um dessentwillen es mir lieb ist, daß ich ein Deutscher bin.

Wenigen muß es gegeben seyn, die Seele in deinen Bildern so zu verstehen, und das Eigne und Besondere darin mit solcher Innigkeit zu genießen, als der Himmel es mir vor vielen andern

vergönnt zu haben scheinet; denn ich sehe mich um, und finde wenige, die mit so herzlicher Liebe, mit solcher Verehrung vor dir verweilten, als ich.

Ist es nicht, als wenn die Figuren in diesen deinen Bildern wirkliche Menschen wären, welche zusammen redeten? Ein jeglicher ist so eigenthümlich gestempelt, daß man ihn aus einem großen Haufen herauskennen würde; ein jeglicher so aus der Mitte der Natur genommen, daß er ganz und gar seinen Zweck erfüllt. Keiner ist mit halber Seele da, wie man es öfters bey sehr zierlichen Bildern neuerer Meister sagen möchte; jeder ist im vollen Leben ergriffen, und so auf die Tafel hingestellt. Wer klagen soll, klagt; wer zürnen soll, zürnt; und wer beten soll, betet. Alle Figuren reden, und reden laut und vernehmlich. Kein Arm bewegt sich unnütz, oder bloß zum Augenspiel und zur Füllung des Raums; alle Glieder, alles spricht uns gleichsam mit Macht an, daß wir den Sinn und die Seele des Ganzen recht fest im Gemüthe fassen. Wir glauben alles, was der kunstreiche Mann uns darstellt; und es verwischt sich nie aus unserm Gedächtniß.

Wie ist's, daß mir die heutigen Künstler unsers Vaterlands so anders erscheinen, als jene preiswürdigen Männer der alten Zeit, und du vornehmlich, mein geliebter Dürer? Wie ist's, daß es mir vorkommt, als wenn ihr alle die Mahlerkunst weit ernsthafter, wichtiger und würdiger gehandhabt hättet, als diese zierlichen Künstler unsrer Tage? Mich dünkt, ich sehe euch, wie ihr nachdenkend vor eurem angefangenen Bilde stehet, — wie die Vorstellung, die ihr sichtbar machen wollt, ganz lebendig eurer Seele vorschwebt, — wie ihr bedächtlich überlegt, welche Mienen und welche Stellungen den Zuschauer wohl am stärksten und sichersten ergreifen, und seine Seele beym Ansehen am mächtigsten bewegen möchten, — und wie ihr dann, mit inniger Theilnahme und freundlichem Ernst, die eurer lebendigen Einbildung befreundeten Wesen, auf die Tafel treu und langsam auftraget. — Aber die Neueren scheinen gar nicht zu wollen,

daß man ernsthaft an dem, was sie uns vorstellen, Theil nehmen solle; sie arbeiten für vornehme Herren, welche von der Kunst nicht gerührt und veredelt, sondern aufs höchste geblendet und gekitzelt seyn wollen; sie bestreben sich ihr Gemählde zu einem Probestück von recht vielen lieblichen und täuschenden Farben zu machen; sie prüfen ihren Witz in Ausstreuung des Lichtes und Schattens; — aber die Menschenfiguren scheinen öfters bloß um der Farben und um des Lichtes willen, wahrlich ich möchte sagen, als ein nothwendiges Uebel im Bilde zu stehen.

Wehe muß ich rufen über unser Zeitalter, daß es die Kunst so bloß als ein leichtsinniges Spielwerk der Sinne übt, da sie doch wahrlich etwas sehr Ernsthaftes und Erhabenes ist. Achtet man den Menschen nicht mehr, daß man ihn in der Kunst vernachlässigt, und artige Farben und allerhand Künstlichkeit mit Lichtern, der Betrachtung würdiger findet? —

In den Schriften des von unserm Albrecht sehr hochgeschätzten und vertheidigten Martin Luthers, worin ich, wie ich nicht ungern gestehe, einiges aus Wißbegier wohl gelesen habe, und in welchen viel Gutes verborgen seyn mag, habe ich über die Wichtigkeit der Kunst eine merkwürdige Stelle gefunden, die mir jetzt lebhaft ins Gemüth kommt. Denn es behauptet dieser Mann irgendwo ganz dreist und ausdrücklich: daß nächst der Theologie, unter allen Wissenschaften und Künsten des menschlichen Geistes, die Musik den ersten Platz einnehme. Und ich muß offenherzig bekennen, daß dieser kühne Ausspruch meine Blicke sehr auf den ausgezeichneten Mann hingerichtet hat. Denn die Seele, aus welcher ein solcher Ausspruch kommen konnte, mußte für die Kunst grade diejenige tiefe Verehrung empfinden, welche, ich weiß nicht woher, in so wenigen Gemüthern wohnt, und welche, nach meinem Bedünken, doch so sehr natürlich und so bedeutend ist. Wenn nun die Kunst, (ich meyne, ihr Haupt- und wesentlicher Theil,) wirklich von solcher Wichtigkeit ist; so ist es sehr unwürdig und leichtsinnig, sich von den sprechenden und lehrreichen

Menschenfiguren unsers alten Albrecht Dürers hinwegzuwenden, weil sie nicht mit der gleißenden äußeren Schönheit, welche die heutige Welt für das Einzige und Höchste in der Kunst hält, ausgestattet sind. Es verräth nicht ein ganz gesundes und reines Gemüth, wenn sich jemand vor einer geistlichen Betrachtung, welche an sich triftig und eindringend ist, die Ohren zuhält, weil der Redner seine Worte nicht in zierlicher Ordnung stellet, oder weil er eine üble, fremde Aussprache, oder ein schlechtes Spiel mit Händen an sich hat. Hindern mich aber dergleichen Gedanken, diese äußere, und so zu sagen, bloß körperliche Schönheit der Kunst, wo ich sie finde, nach Verdienst zu schätzen und zu bewundern?
Auch wird dir das, mein geliebter Albrecht Dürer, als ein grober Verstoß angerechnet, daß du deine Menschenfiguren nur so bequem neben einander hinstellst, ohne sie künstlich durch einander zu verschränken, daß sie ein methodisches Gruppo bilden. Ich liebe dich in dieser deiner unbefangenen Einfalt, und hefte mein Auge unwillkührlich zuerst auf die Seele und tiefe Bedeutung deiner Menschen, ohne daß mir dergleichen Tadelsucht nur in den Sinn kommt. Viele Personen aber scheinen von derselben, wie von einem bösen, quälenden Geiste, so geplagt, daß sie dadurch zu verachten und zu verhöhnen angereizt werden, ehe sie ruhig betrachten können, — und am allerwenigsten über die Schranken der Gegenwart sich in die Vorzeit hinüberzusetzen vermögen. Gern will ich euch zugeben, ihr eifrigen Neulinge, daß ein junger Schüler jetzt klüger und gelehrter von Farben, Licht und Zusammenfügung der Figuren reden mag, als der alte Dürer es verstand; spricht aber sein eigener Geist aus dem Knaben, oder nicht vielmehr die Kunstweisheit und Erfahrung der vergangenen Zeiten? Die eigentliche, innere Seele der Kunst fassen nur einzelne auserwählte Geister auf einmal, mag auch schon die Führung des Pinsels noch sehr mangelhaft seyn; alle die Außenwerke der Kunst hingegen werden nach und nach, durch

Erfindung, Uebung und Nachdenken zur Vollkommenheit gebracht. Es ist aber eine schnöde und betrauernswerthe Eitelkeit, die das Verdienst der Zeiten ihrem eigenen schwachen Haupte zur Krone aufsetzt, und ihre Nichtigkeit unter erborgtem Glanze verstecken will. Hinweg, ihr weisen Knaben, von dem alten Künstler von Nürnberg! — und daß keiner verspottend ihn zu richten sich vermesse, der noch kindisch darüber naserümpfen kann, daß er nicht Tizian und Correggio zu Lehrmeistern hatte, oder, daß man zu seiner Zeit so seltsam altfränkische Kleider trug! —

Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; — auch unter Spitzgewölben, kraus-verzierten Gebäuden und gothischen Thürmen, wächst wahre Kunst hervor. —

Als Albrecht den Pinsel führte, da war der Deutsche auf dem Völkerschauplatz unsers Welttheils noch ein eigenthümlicher und ausgezeichneter Charakter von festem Bestand; und seinen Bildern ist nicht nur in Gesichtsbildung und im ganzen Äußeren, sondern auch im inneren Geiste, dieses ernsthafte, gerade und kräftige Wesen des deutschen Charakters treu und deutlich eingeprägt. In unsern Zeiten ist dieser festbestimmte deutsche Charakter, und eben so die deutsche Kunst, verloren gegangen. Der junge Deutsche lernt die Sprache aller Völker Europa's, und soll prüfend und richtend aus dem Geiste aller Nationen Nahrung ziehen; — und der Schüler der Kunst wird belehrt, wie er den Ausdruck Raphaels, und die Farben der venezianischen Schule, und die Wahrheit der Niederländer, und das Zauberlicht des Correggio, alles zusammen nachahmen, und auf diesem Wege zur alles übertreffenden Vollkommenheit gelangen solle. — O traurige Afterweisheit! O blinder Glaube des Zeitalters, daß man jede Art der Schönheit, und jedes Vorzügliche aller großen Künstler der Erde, zusammensetzen, und durch das Betrachten aller, und das Erbetteln von ihren mannigfachen großen Gaben ihrer aller Geist in sich vereinigen, und sie alle besiegen könne! — Die

Periode der eigenen Kraft ist vorüber; man will durch ärmliches Nachahmen und klügelndes Zusammensetzen das versagende Talent erzwingen, und kalte, geleckte, charakterlose Werke sind die Frucht. — Die deutsche Kunst war ein frommer Jüngling in den Ringmauern einer kleinen Stadt unter Blutsfreunden häuslich erzogen; — nun sie älter ist, ist sie zum allgemeinen Weltmanne geworden, der mit den kleinstädtischen Sitten zugleich sein Gefühl und sein eigenthümliches Gepräge von der Seele weggewischt hat. —

Friede sey mit deinen Gebeinen, mein Albrecht Dürer! und möchtest du wissen, wie ich dich lieb habe, und hören, wie ich unter der heutigen, dir fremden Welt, der Herold deines Nahmens bin. — Gesegnet sey mir deine goldene Zeit, Nürnberg! die einzige Zeit, da Deutschland eine eigene vaterländische Kunst zu haben sich rühmen konnte. — Aber die schönen Zeitalter ziehen über die Erde hinweg, und verschwinden, wie glänzende Wolken über das Gewölbe des Himmels wegziehn. Sie sind vorüber, und ihrer wird nicht gedacht; nur wenige rufen sie aus innerer Liebe in ihr Gemüth zurück, aus bestäubten Büchern, und bleibenden Werken der Kunst.

Musik. .... Seine Hauptfreude war von seinen frühsten Jahren an, die Musik gewesen. Er hörte zuweilen jemanden auf dem Claviere spielen, und spielte auch selber etwas. Nach und nach bildete er sich durch den oft wiederholten Genuß auf eine so eigene Weise aus, daß sein Inneres ganz und gar zu Musik ward, und sein Gemüth, von dieser Kunst gelockt, immer in den dämmernden Irrgängen poetischer Empfindung umherschweifte.

Vornehmlich besuchte er die Kirchen, und hörte die heiligen Oratorien, Cantilenen und Chöre mit vollem Posaunen- und Trompetenschall unter den hohen Gewölben ertönen, wobey er oft, aus innerer Andacht, demüthig auf den Knieen lag. Ehe die Musik anbrach, war es ihm, wenn er so in dem gedrängten, leise mur-

melnden Gewimmel der Volksmenge stand, als wenn er das gewöhnliche und gemeine Leben der Menschen, als einen großen Jahrmarkt, unmelodisch durcheinander und um sich herum summen hörte; sein Kopf ward von leeren, irdischen Kleinigkeiten betäubt. Erwartungsvoll harrte er auf den ersten Ton der Instrumente; — und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach, und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, — da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Haide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte. Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich, und heftete die Augen unverrückt auf den Boden. Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; die Musik durchdrang seine Nerven mit leisen Schauern, und ließ, so wie sie wechselte, mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen. — Tausend schlafende Empfindungen in seinem Busen wurden losgerissen, und bewegten sich wunderbar durcheinander. Ja bey manchen Stellen der Musik endlich schien ein besonderer Lichtstrahl in seine Seele zu fallen; es war ihm, als wenn er dabey auf einmal weit klüger würde, und mit helleren Augen und einer gewissen erhabenen und ruhigen Wehmuth, auf die ganze wimmelnde Welt herabsähe.

So viel ist gewiß, daß er sich, wenn die Musik geendet war, und er aus der Kirche herausging, reiner und edler geworden vorkam. Sein ganzes Wesen glühte noch von dem geistigen Weine, der ihn berauscht hatte, und er sah alle Vorübergehende mit andern Augen an. Wenn er dann etwa ein paar Leute auf dem Spatziergange zusammenstehn und lachen, oder sich Neuigkeiten erzählen sah, so machte das einen ganz eignen widrigen Eindruck auf ihn. Er dachte: du mußt Zeitlebens, ohne Aufhören in diesem schönen

poetischen Taumel bleiben, und dein ganzes Leben muß eine Musik seyn. —

Kunst und Leben. „Wenn ich an die Träume meiner Jugend zurückdenke, — wie ich in diesen Träumen so selig war! — Ich meynte; ich wollte in einem fort umher phantasieren, und mein volles Herz in Kunstwerken auslassen, — aber wie fremd und herbe kamen mir gleich die ersten Lehrjahre an! Wie war mir zu Muth, als ich hinter den Vorhang trat! Daß alle Melodieen, (hatten sie auch die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt,) alle sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten! Daß ich, statt frey zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herum zu klettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinen-Verstande ein regelrechtes Ding heraus zu bringen, eh' ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben! — Es war eine mühselige Mechanik. — Doch wenn auch! ich hatte noch jugendliche Spannkraft, und hoffte und hoffte auf die herrliche Zukunft! Und nun? — Die prächtige Zukunft ist eine jämmerliche Gegenwart geworden." — „Was ich als Knabe in dem großen Concertsaal für glückliche Stunden genoß! Wenn ich still und unbemerkt im Winkel saß, und all' die Pracht und Herrlichkeit mich bezauberte, und ich so sehnlich wünschte, daß sich doch einst um meiner Werke willen diese Zuhörer versammeln, ihr Gefühl mit hingeben möchten! — Nun sitz' ich gar oft in eben diesem Saal, und führe auch meine Werke auf; aber es ist mir wahrlich sehr anders zu Muthe. — Daß ich mir einbilden konnte, diese in Gold und Seide stolzierende Zuhörerschaft käme zusammen, um ein Kunstwerk zu genießen, um ihr Herz zu erwärmen, ihre Empfindung dem Künstler darzubringen! Können doch diese Seelen selbst in dem majestätischen Dom, am heiligsten Feyertage, indem alles Große und

Schöne, was Kunst und Religion nur hat, mit Gewalt auf sie eindringt, können sie dann nicht einmal erhitzt werden, und sollten's im Concertsaal? — Die Empfindung und der Sinn für Kunst sind aus der Mode gekommen und unanständig geworden; — bey einem Kunstwerk zu empfinden, wäre grade eben so fremd und lächerlich, als in einer Gesellschaft auf einmal in Versen und Reimen zu reden, wenn man sich sonst im ganzen Leben mit vernünftiger und gemein-verständlicher Prosa behilft. Und für diese Seelen arbeit' ich meinen Geist ab! Für diese erhitz' ich mich, es so zu machen, daß man dabey was soll empfinden können! Das ist die hohe Bestimmung, wozu ich gebohren zu seyn glaubte!" —
„Ihr seht, daß mein Eifer und meine Liebe für die Musik nicht schwächer ist als sonst. Nur eben darum bin ich so unglücklich in diesem — — doch ich will's lassen, und Euch mit der Beschreibung von all' dem widrigen Wesen um mich herum, nicht verdrießlich machen. Genug, ich lebe in einer sehr unreinen Luft. Wie weit idealischer lebte ich damals, da ich in unbefangener Jugend und stiller Einsamkeit die Kunst noch bloß genoß; als itzt, da ich sie im blendendsten Glanze der Welt, und von lauter seidenen Kleidern, lauter Sternen und Kreuzen, lauter kultivirten und geschmackvollen Menschen umgeben, ausübe! — Was ich möchte? — Ich möchte all' diese Kultur im Stiche lassen, und mich zu dem simplen Schweizerhirten ins Gebirge hinflüchten, und seine Alpenlieder, wonach er überall das Heimweh bekömmt, mit ihm spielen." — — —

„Was ist die Kunst so seltsam und sonderbar! Hat sie denn nur für mich allein so geheimnißvolle Kraft, und ist für alle andre Menschen nur Belustigung der Sinne und angenehmer Zeitvertreib? Was ist sie denn wirklich und in der That, wenn sie für alle Menschen Nichts ist, und für mich allein nur Etwas? Ist es nicht die unglückseligste Idee, diese Kunst zu seinem ganzen Zweck und Hauptgeschäft zu machen, und sich von ihren großen

Wirkungen auf die menschlichen Gemüther tausend schöne Dinge einzubilden? von dieser Kunst, die im wirklichen irdischen Leben keine andre Rolle spielt, als Kartenspiel oder jeder andre Zeitvertreib?"

Nietzsche

Der kritische Zuschauer. Es giebt Menschen, die an eine umwälzende und reformirende Heilkraft der deutschen Musik unter Deutschen glauben: sie empfinden es mit Zorne und halten es für ein Unrecht, begangen am Lebendigsten unsrer Cultur, wenn solche Männer wie Mozart und Beethoven bereits jetzt mit dem ganzen gelehrten Wust des Biographischen überschüttet und mit dem Foltersystem historischer Kritik zu Antworten auf tausend zudringliche Fragen gezwungen werden. Wird nicht dadurch das in seinen lebendigen Wirkungen noch gar nicht Erschöpfte zur Unzeit abgethan oder mindestens gelähmt, daß man die Neubegierde auf zahllose Mikrologien des Lebens und der Werke richtet und Erkenntniß-Probleme dort sucht, wo man lernen sollte zu leben und alle Probleme zu vergessen. —

Es mag was Gutes und Rechtes geschehen, als That, als Dichtung, als Musik: sofort sieht der ausgehöhlte Bildungsmensch über das Werk hinweg und fragt nach der Historie des Autors. Hat dieser schon mehreres geschaffen, sofort muß er sich den bisherigen und den muthmaßlichen Gang seiner Entwicklung deuten lassen, sofort wird er neben Andere zur Vergleichung gestellt, auf die Wahl seines Stoffes, auf seine Behandlung hin secirt, auseinandergerissen, weislich neu zusammengefügt und im Ganzen vermahnt und zurechtgewiesen. Es mag das Erstaunlichste geschehen, immer ist die Schaar der historisch Neutralen auf dem

Platze, bereit, den Autor schon aus weiter Ferne zu überschauen. Augenblicklich erschallt das Echo: aber immer als „Kritik", während kurz vorher der Kritiker von der Möglichkeit des Geschehenden sich nichts träumen ließ. Nirgends kommt es zu einer Wirkung, sondern immer nur wieder zu einer „Kritik"; und die Kritik selbst macht wieder keine Wirkung, sondern erfährt nur wieder Kritik. Dabei ist man übereingekommen, viel Kritiken als Wirkung, wenige oder keine als Mißerfolg zu betrachten. Im Grunde aber bleibt, selbst bei sothaner „Wirkung", alles beim Alten: man schwätzt zwar eine Zeit lang etwas Neues, dann aber wieder etwas Neues und thut inzwischen das, was man immer gethan hat. —

Aus derartigen „Kritikern" bestand aber bisher das Publikum; der Student, der Schulknabe, ja selbst das harmloseste weibliche Geschöpf war wider sein Wissen bereits durch Erziehung und Journale zu einer gleichen Perception eines Kunstwerks vorbereitet. Die edleren Naturen unter den Künstlern rechneten bei einem solchen Publikum auf die Erregung moralisch-religiöser Kräfte, und der Anruf der „sittlichen Weltordnung" trat vikarirend ein, wo eigentlich ein gewaltiger Kunstzauber den ächten Zuhörer entzücken sollte. — Während der Kritiker in Theater und Concert, der Journalist in der Schule, die Presse in der Gesellschaft zur Herrschaft gekommen war, entartete die Kunst zu einem Unterhaltungsobjekt der niedrigsten Art, und die aesthetische Kritik wurde als das Bindemittel einer eitlen, zerstreuten, selbstsüchtigen und überdies ärmlich-unoriginalen Geselligkeit benutzt, deren Sinn jene Schopenhauerische Parabel von den Stachelschweinen zu verstehen giebt; so daß zu keiner Zeit so viel über Kunst geschwatzt und so wenig von der Kunst gehalten worden ist. Kann man aber mit einem Menschen noch verkehren, der im Stande ist, sich über Beethoven und Shakespeare zu unterhalten?

Der ästhetische Zuschauer. Wer recht genau sich selber prüfen will, wie sehr er dem wahren aesthetischen Zuschauer verwandt ist oder zur Gemeinschaft der sokratisch-kritischen Menschen gehört, der mag sich nur aufrichtig nach der Empfindung fragen, mit der er das auf der Bühne dargestellte Wunder empfängt: ob er etwa dabei seinen historischen, auf strenge psychologische Causalität gerichteten Sinn beleidigt fühlt, ob er mit einer wohlwollenden Concession gleichsam das Wunder als ein der Kindheit verständliches, ihm entfremdetes Phänomen zuläßt, oder ob er irgend etwas Anderes dabei erleidet. Daran nämlich wird er messen können, wie weit er überhaupt befähigt ist, den Mythus, das zusammengezogene Weltbild, zu verstehen, der, als Abbreviatur der Erscheinung, das Wunder nicht entbehren kann. Das Wahrscheinliche ist aber, daß fast jeder, bei strenger Prüfung, sich so durch den kritisch-historischen Geist unserer Bildung zersetzt fühlt, um nur etwa auf gelehrtem Wege, durch vermittelnde Abstraktionen, sich die einstmalige Existenz des Mythus glaublich zu machen. Ohne Mythus aber geht jede Cultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umstellter Horizont schließt eine ganze Culturbewegung zur Einheit ab. Alle Kräfte der Phantasie und des apollinischen Traumes werden erst durch den Mythus aus ihrem wahllosen Herumschweifen gerettet. Die Bilder des Mythus müssen die unbemerkt allgegenwärtigen dämonischen Wächter sein, unter deren Hut die junge Seele heranwächst, an deren Zeichen der Mann sich sein Leben und seine Kämpfe deutet: und selbst der Staat kennt keine mächtigeren ungeschriebenen Gesetze als das mythische Fundament, das seinen Zusammenhang mit der Religion, sein Herauswachsen aus mythischen Vorstellungen verbürgt.

Man stelle jetzt daneben den abstrakten, ohne Mythen geleiteten Menschen, die abstrakte Erziehung, die abstrakte Sitte, das abstrakte Recht, den abstrakten Staat: man vergegenwärtige sich das regellose, von keinem heimischen Mythus gezügelte Schweifen

der künstlerischen Phantasie: man denke sich eine Cultur, die keinen festen und heiligen Ursitz hat, sondern alle Möglichkeiten zu erschöpfen und von allen Culturen sich kümmerlich zu nähren verurtheilt ist — das ist die Gegenwart, als das Resultat jenes auf Vernichtung des Mythus gerichteten Sokratismus. Und nun steht der mythenlose Mensch, ewig hungernd, unter allen Vergangenheiten und sucht grabend und wühlend nach Wurzeln, sei es daß er auch in den entlegensten Alterthümern nach ihnen graben müßte. Worauf weist das ungeheure historische Bedürfniß der unbefriedigten modernen Cultur, das Umsichsammeln zahlloser anderer Culturen, das verzehrende Erkennenwollen, wenn nicht auf den Verlust des Mythus, auf den Verlust der mythischen Heimath, des mythischen Mutterschooßes? Man frage sich, ob das fieberhafte und so unheimliche Sichregen dieser Cultur etwas Anderes ist als das gierige Zugreifen und Nach-Nahrung-Haschen des Hungernden — und wer möchte einer solchen Cultur noch etwas geben wollen, die durch Alles, was sie verschlingt, nicht zu sättigen ist, und bei deren Berührung sich die kräftigste, heilsamste Nahrung in „Historie und Kritik" zu verwandeln pflegt?

Man müßte auch an unserm deutschen Wesen schmerzlich verzweifeln, wenn es bereits in gleicher Weise mit seiner Cultur unlösbar verstrickt, ja Eins geworden wäre, wie wir das an dem civilisirten Frankreich zu unserem Entsetzen beobachten können; und das, was lange Zeit der große Vorzug Frankreichs und die Ursache seines ungeheuren Übergewichts war, eben jenes Einssein von Volk und Cultur, dürfte uns, bei diesem Anblick, nöthigen, darin das Glück zu preisen, daß diese unsere so fragwürdige Cultur bis jetzt mit dem edlen Kerne unseres Volkscharakters nichts gemein hat. Alle unsere Hoffnungen strecken sich vielmehr sehnsuchtsvoll nach jener Wahrnehmung aus, daß unter diesem unruhig auf und nieder zuckenden Culturleben und Bildungskrampfe eine herrliche, innerlich gesunde, uralte Kraft

verborgen liegt, die freilich nur in ungeheuren Momenten sich gewaltig einmal bewegt und dann wieder einem zukünftigen Erwachen entgegenträumt. Aus diesem Abgrunde ist die deutsche Reformation hervorgewachsen: in deren Choral die Zukunftsweise der deutschen Musik zuerst erklang. So tief, muthig und seelenvoll, so überschwänglich gut und zart tönte dieser Choral Luther's, als der erste dionysische Lockruf, der aus dichtverwachsenem Gebüsch, im Nahen des Frühlings, hervordringt. Ihm antwortete in wetteifernden Widerhall jener weihevoll übermüthige Festzug dionysischer Schwärmer, denen wir die deutsche Musik danken — und denen wir die *Wiedergeburt des deutschen Mythus* danken werden!

Klassische Bildung. Das Unvolksthümliche der neuen Renaissance-Cultur: eine furchtbare Thatsache. —
Die Verehrung des klassischen Alterthums, wie sie die Italiäner zeigten, das heißt also: die einzig ernsthafte uneigennützige hingebende Verehrung, welche das Alterthum bis jetzt gefunden hat, ist ein großartiges Beispiel der Don Quixoterie: und so etwas ist also Philologie besten Falls. So schon bei den alexandrinischen Gelehrten, so bei allen den Sophisten des ersten und zweiten Jahrhunderts, bei den Atticisten u. s. w. Man ahmt etwas rein Chimärisches nach und läuft einer Wunderwelt hinterdrein, die nie existirt hat. — Man kann unsre moderne Welt nicht verstehn, wenn man nicht den ungeheuren Einfluß des rein Phantastischen einsieht. Dem steht nun entgegen: es kann keine Nachahmung geben. Alles Nachahmen ist nur ein künstlerisches Phänomen, also auf den Schein gerichtet; etwas Lebendiges kann Manieren, Gedanken u. s. w. annehmen durch Nachahmung, aber sie kann nichts *erzeugen*. Eine Cultur, welche der griechischen nachläuft, kann nichts *erzeugen*.

Daß man nur durch das Alterthum Bildung gewinnen könne, ist nicht wahr. Aber man kann von dort aus welche gewinnen, doch die Bildung, welche man jetzt so nennt, nicht. Nur auf einem ganz castrirten und verlogenen Studium des Alterthums erbaut sich unsere Bildung. Um nun zu sehn, wie wirkungslos dies Studium ist, sehe man nur die Philologen an: die müßten ja am besten durch das Alterthum erzogen sein.

Folgen der Philologie: hochmüthige Antizipation, Bildungsphilisterei, Ungründlichkeit, Überschätzung von Lesen und Schreiben, Entfremdung von Volk und Volks-Noth.

Ich sehe in den Philologen eine verschworene Gesellschaft, welche die Jugend an der antiken Cultur erziehn will; ich würde es verstehen, wenn man diese Gesellschaft und ihre Absichten von allen Seiten kritisirte. Da käme nun viel darauf an, zu wissen, was diese Philologen unter antiker Cultur verstehen. — Sehe ich zum Beispiel, daß sie gegen die deutsche Philosophie und Musik erzögen, so würde ich sie bekämpfen oder auch die antike Cultur bekämpfen, ersteres vielleicht, indem ich zeigte, daß die Philologen die antike Cultur nicht verstanden haben.

Sind für einen künftigen Schriftsteller viele Sprachen von Nutzen? Oder überhaupt fremde Sprachen? Zumal für einen deutschen Schriftsteller? Die Griechen hiengen von sich ab und bemühten sich nicht um fremde Sprachen: wohl aber um die eigne. Bei uns umgekehrt: die deutschen Studien haben sich erst allmählich eingedrängt, und sie haben, wie sie getrieben werden, etwas Ausländisches und Gelehrtenhaftes an sich. Viel wird gethan, um lateinischen Stil zu lehren; aber im Deutschen lehrt man Geschichte der Sprache und Litteratur: und doch hat diese Geschichte nur als Mittel und Hülfe einer praktischen Übung Sinn.

Die Sprache Luther's und die poetische Form der Bibel als Grundlage einer neuen deutschen Poesie: — das ist meine Erfindung! Das Antikisieren, das Reim-Wesen — alles falsch und redet nicht tief genug zu uns. —

Cultur. Cultur ist vor Allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes. Vieles wissen und gelernt haben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Cultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nöthigenfalls auf das Beste mit dem Gegensatze der Cultur, der Barbarei, das heißt: der Stillosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile.
In diesem chaotischen Durcheinander aller Stile lebt aber der Deutsche unserer Tage: und es bleibt ein ernstes Problem, wie es ihm doch möglich sein kann, dies bei aller seiner Belehrtheit nicht zu merken und sich noch dazu seiner gegenwärtigen „Bildung" recht von Herzen zu freuen. Alles sollte ihn doch belehren: ein jeder Blick auf seine Kleidung, seine Zimmer, sein Haus, ein jeder Gang durch die Straßen seiner Städte, eine jede Einkehr in den Magazinen der Kunstmodehändler; inmitten des geselligen Verkehrs sollte er sich des Ursprunges seiner Manieren und Bewegungen, inmitten unserer Kunstanstalten, Concert-, Theater- und Musenfreuden sich des grotesken Neben- und Übereinander aller möglichen Stile bewußt werden. Die Formen, Farben, Produkte und Curiositäten aller Zeiten und Zonen häuft der Deutsche um sich auf und bringt dadurch jene moderne Jahrmarkts-Buntheit hervor, die seine Gelehrten nun wieder als das „Moderne an sich" zu betrachten und zu formulieren haben; er selbst bleibt ruhig in diesem Tumult aller Stile sitzen. —
Der junge Mensch wird durch alle Jahrtausende gepeitscht: Jünglinge, die nichts von einem Kriege, einer diplomatischen Aktion, einer Handelspolitik verstehen, werden der Einführung

in die politische Geschichte für würdig befunden. So aber, wie der junge Mensch durch die Geschichte läuft, so laufen wir Moderne durch die Kunstkammern, so hören wir Concerte. Man fühlt wohl, das klingt anders als jenes, das wirkt anders als jenes: dies Gefühl der Befremdung immer mehr zu verlieren, über nichts mehr übermäßig zu erstaunen, endlich alles sich gefallen zu lassen — das nennt man dann wohl den historischen Sinn, die historische Bildung. —

Der moderne Mensch leidet an einer geschwächten Persönlichkeit. Wie der Römer der Kaiserzeit unrömisch wurde im Hinblick auf den ihm zu Diensten stehenden Erdkreis, wie er sich selbst unter dem einströmenden Fremden verlor und bei dem kosmopolitischen Götter-Sitten- und Künste-Carnevale entartete, so muß es dem modernen Menschen ergehn, der sich fortwährend das Fest einer Weltausstellung durch seine historischen Künstler bereiten läßt; er ist zum genießenden und herumwandelnden Zuschauer geworden und in einen Zustand versetzt, an dem selbst große Kriege, große Revolutionen kaum einen Augenblick lang etwas zu ändern vermögen. Noch ist der Krieg nicht beendet und schon ist er in bedrucktes Papier hunderttausendfach umgesetzt, schon wird er als neuestes Reizmittel dem ermüdeten Gaumen der nach Historie Gierigen vorgesetzt. Es scheint fast unmöglich, daß ein starker und voller Ton selbst durch das mächtigste Hineingreifen in die Saiten erzeugt werde: sofort verhallt er wieder, im nächsten Augenblicke bereits klingt er historisch zart verflüchtigt und kraftlos ab. — Vollbringt das Größte und Wunderbarste: es muß trotzdem sang- und klanglos zum Orkus ziehn. Denn die Kunst flieht, wenn ihr eure Thaten sofort mit dem historischen Zeltdach überspannt. Wer dort im Augenblick verstehen, berechnen, begreifen will, wo er in langer Erschütterung das Unverständliche als das Erhabene festhalten sollte, mag verständig genannt werden, doch nur in dem Sinne, in dem Schiller

vom Verstand der Verständigen redet: er sieht einiges nicht, was doch das Kind sieht, er hört einiges nicht, was doch das Kind hört; dieses Einige ist gerade das Wichtigste: weil er dies nicht versteht, ist sein Verstehen kindischer als das Kind und einfältiger als die Einfalt — trotz der vielen schlauen Fältchen seiner pergamentnen Züge und der virtuosen Übung seiner Finger, das Verwickelte aufzuwickeln. Das macht: er hat seinen Instinkt vernichtet und verloren, er kann nun nicht mehr, dem „göttlichen Thiere" vertrauend, die Zügel hängen lassen, wenn sein Verstand schwankt und sein Weg durch Wüsten führt.

Und gerade nur so viel ist ein Volk — wie übrigens auch ein Mensch — werth, als es auf seine Erlebnisse den Stempel des Ewigen zu drücken vermag: denn damit ist es gleichsam entweltlicht und zeigt seine unbewußte innerliche Überzeugung von der Relativität der Zeit und von der wahren d. h. der metaphysischen Bedeutung des Lebens. Das Gegentheil davon tritt ein, wenn ein Volk anfängt, sich historisch zu begreifen und die mythischen Bollwerke um sich herum zu zertrümmern: womit gewöhnlich eine entschiedene Verweltlichung, ein Bruch mit der unbewußten Metaphysik seines früheren Daseins, in allen ethischen Consequenzen, verbunden ist. —

Diesem Zustande haben wir uns, seit der Wiedererweckung des alexandrinisch-römischen Alterthums im fünfzehnten Jahrhundert, nach einem langen schwer zu beschreibenden Zwischenakte, in der auffälligsten Weise angenähert. Auf den Höhen dieselbe überreiche Wissenslust, dasselbe ungesättigte Finderglück, dieselbe ungeheure Verweltlichung, daneben ein heimathloses Herumschweifen, ein gieriges Sichdrängen an fremde Tische, eine leichtsinnige Vergötterung der Gegenwart oder stumpf betäubte Abkehr, alles sub specie saeculi, der „Jetztzeit": welche gleichen Symptome auf einen gleichen Mangel im Herzen dieser Cultur zu rathen geben, auf die Vernichtung des Mythus. Es scheint

kaum möglich zu sein, mit dauerndem Erfolge einen fremden Mythus überzupflanzen, ohne den Baum durch dieses Überpflanzen heillos zu beschädigen: welcher vielleicht einmal stark und gesund genug ist, jenes fremde Element mit furchtbarem Kampfe wieder auszuscheiden, für gewöhnlich aber siech und verkümmert oder in krankhaftem Wuchern sich verzehren muß. Wir halten so viel von dem reinen und kräftigen Kerne des deutschen Wesens, daß wir gerade von ihm jene Ausscheidung gewaltsam eingepflanzter fremder Elemente zu erwarten wagen und es für möglich erachten, daß der deutsche Geist sich auf sich selbst zurückbesinnt. Vielleicht wird mancher meinen, jener Geist müsse seinen Kampf mit der Ausscheidung des Romanischen beginnen: wozu er eine äußerliche Vorbereitung und Ermuthigung in der siegreichen Tapferkeit und blutigen Glorie des letzten Krieges erkennen dürfte, die innerliche Nöthigung aber in dem Wetteifer suchen muß, der erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, Luther's ebensowohl als unserer großen Künstler und Dichter, stets werth zu sein. Aber nie möge er glauben, ähnliche Kämpfe ohne seine Hausgötter, ohne seine mythische Heimath, ohne ein „Wiederbringen" aller deutschen Dinge, kämpfen zu können!

Der Rembrandt-Deutsche
(Julius Langbehn)

Gebildet und Ungebildet. Das größte Problem der Gegenwart ist: den so gewaltig klaffenden Riß zwischen Gebildeten und Ungebildeten zu überbrücken; vermittelst der bisher so beliebten Halbbildung läßt sich dasselbe nicht lösen. Nicht von oben aus rekonstruirt man Häuser und Nationen; nur wenn der Volksboden seine schöpferischen Tiefen aufthut, kann neues geistiges Leben in Deutschland erblühen.

W i s s e n s c h a f t und K u n s t. Bezüglich der heutigen deutschen Bildung, welche sich in erster Linie an den Verstand wendet, darf und muß man sagen: wir haben genug davon! Die Natur reklamirt ihre Rechte, auch wo man glaubt, sie sich unterthänig gemacht zu haben — „bete an, was Du verbrannt hast, und verbrenne, was Du angebetet hast." — Und die Besserung muß an einem ganz bestimmten Punkt einsetzen. Das naive deutsche Publikum welches jetzt auf allen Gebieten am Munde der Spezialisten hängt, sollte wenigstens auf einigen derselben wieder anfangen, selbst zu urtheilen; vor Allem aber innerhalb der Kunst; welche nur durch und für den g a n z e n Menschen besteht.

Was früher die Pfaffen, sind jetzt die „Fachmänner"; nämlich die abgesagten Gegner einer freien menschlichen Bildung. — Wie vor Luthers Zeiten die Verantwortlichkeit des Handelns auf die „Pfaffen", so wird jetzt die Verantwortlichkeit des Urtheilens auf die Fachmänner abgeladen — von seiten des Publikums. Und der einzelne Fachmann lehnt wieder die Verantwortlichkeit für Alles ab, was außerhalb seines „Faches" passirt; er nimmt hier seine Vernunft gefangen, wogegen er sich doch sonst so sehr sträubt; er verzichtet auf seine Menschenwürde. Es liegt viel Feigheit in diesem Verfahren; und einer Feigheit entspricht immer eine Tyrannei: der Spezialismus ist die Tyrannisirung Aller durch Alle.

Es giebt auch ein Laienpriesterthum der Kunst, und eine gesunde Entwickelung der letzteren ist ohne diesen Faktor nicht denkbar. Wer auf eigenes Urtheil verzichtet, der giebt seine geistige Freiheit hinweg; die heutigen Deutschen, welche auf die Gutachten von Spezialisten schwören, sind nicht besser daran als jene früheren Deutschen, welche sich Ablaßzettel von Tetzel kauften. — Es erübrigt den Deutschen noch, den letzten Schritt zu thun: Künstlerisch eine ebenso selbstständige und selbstverantwortliche

Gesinnung zu bethätigen, wie sie Luther in religiöser Hinsicht forderte und hatte. —

Der Gelehrte ist seinem Wesen nach international, der Künstler national, und eben darauf gründet sich die Überlegenheit des letzteren über ersteren. — Dokumente, welche mit Blut geschrieben sind, halten sich erwiesenermaßen Jahrhunderte lang frisch; so werden sich auch die mit warmem Herzblut geschriebenen deutschen Kunstwerke länger lebendig erhalten, als die mit kühler Dinte geschriebenen deutschen oder nichtdeutschen Wissenschaftswerke. Der Kampf zwischen Geist und Buchstabe ist uralt; der Kampf zwischen Bild und Buchstabe ist ein neuerer; und jeder Deutsche sollte in ihm Partei ergreifen. — Die deutsche Kultur ist im Begriff sich zu gabeln; Buch oder Bild heißt die Parole; ein Drittes giebt es nicht.

Volkstümliche Bildung. Wichtiger als die sprachlichen, ist es die künstlerischen Fremdwörter Deutschlands auszurotten; und vorzüglich wird man das eine große Fremdwort, das die deutsche Kunst der letzten zwanzig Jahre beherrschte, durch ein deutsches Wort und eine deutsche That ersetzen müssen: nicht „Renaissance" sondern Wiedergeburt soll erstrebt werden.

Das deutsche Geistesleben muß nicht mehr um die „Sonne" Homer's, sondern um die deutsche „Erde" zirkuliren; Diejenigen, welchen dies befremdlich und unerhört scheint, mögen sich mit Luther trösten; „der Narr will die ganze Kunst Astronomiam umkehren" sagte er von Kopernikus. —

Der Augiasstall einer falschen Bildung läßt sich nicht stückweise reinigen; er kann nur gereinigt werden, indem man in ihn den Fluß einer neuen Bildung hineinleitet. — In Deutschland ist nur eine deutsche Bildung berechtigt; will man sie auffinden, so hat man den Spuren der Geschichte wie des Volkscharakters zu folgen. Alles Staatliche ist nur Form; auch im heutigen

Deutschland; es ist Zeit, daß in diese Form ein Geist gegossen werde. Das von den jetzigen Deutschen zu erstrebende und zu erreichende Menschenthum erscheint demnach als die Zwischenstufe zwischen der politischen Einheit, die sie im Ganzen und nach Außen hin bereits besitzen und der geistigen Freiheit, welche ihnen im Einzelnen und nach Innen zu noch fehlt. Der lösende und erlösende Glaube an ein echtes Menschenthum ist es, welcher erst unser nationales Leben zu rechter Blüthe erwecken kann. Aber zu dem Substantiv: Mensch muß noch das Adjektiv: deutsch kommen. Wer ein rechter Deutscher ist, der ist auch ein rechter Mensch; keineswegs umgekehrt. — Im Leben bedeutet die Theorie nichts und der spezielle Fall alles; richtig betrachtet, birgt er bereits alle Theorie in sich; so bedeutet auch das Menschenthum nichts, wenn es nicht im Besonderen ein deutsches u. s. w. Menschenthum ist. Gerade mitten zwischen Theorie und Praxis aber steht: die Kunst. Dem deutschen Leben fehlt ein Zentrum; es sehnt sich nach einem Zentrum; in der Kunst ist dasselbe gegeben.

Eine Bildung kann nicht gelehrt werden, sie muß gelebt werden. Erziehung und Unterricht sind zweierlei; das deutsche Volk ist schon viel zu viel unterrichtet; es will erzogen sein. Die rationelle Bewirthschaftung des geistigen Gesammtkapitals einer Nation ist für diese selbst von lebenentscheidender Bedeutung. Wird sie vollkommen durchgeführt, so kann die Schaffung neuer geistiger Werthe, also das eigentliche innere Leben dieser Nation sehr gesteigert werden; das Zeitalter einer geregelten und folgerichtig gehandhabten Kunstpolitik dürfte sich, gegen frühere Zeiten gehalten, mit der Zeit vor und nach der Einführung eines geregelten Ackerbaus vergleichen lassen. Was sonst nur zehnfältig, würde dann hundertfältig tragen; Bodenkultur und Geisteskultur zeigen sich abermals als verwandt; man kann das Genie nicht züchten aber man kann es ziehen.

Kunst und Krieg. Die Kunstpolitik wird zuweilen ein Kunstkrieg sein müssen; der Krieg aber ist stets eine angewandte Politik, wie die Politik stets ein theoretischer Krieg. Darum bedarf es hier eines leitenden Generalstabes von Kunstpolitikern; von ihm hängt schließlich das geistige Schicksal des deutschen Volkes ab. — Den Deutschen fehlt es bisher an einem höchsten Sprechorgan der Volksseele; die Griechen besaßen ein solches in dem Orakel von Delphi; oraculum heißt ganz wörtlich „Mundstück". Jene Behörde bestand nicht aus Betrügern, wie man wohl angenommen hat, sondern aus verständigen Männern, welche mit dem innern und äußern Volksleben der Griechen die innigste Fühlung hatten. — Der Kunstpolitiker soll in gewissem Sinne Prophet sein; Enthusiasmus, den man gegenwärtig in politischen Dingen so gern citirt und in geistigen Dingen so ungern sieht, darf ihm nicht fehlen. Die Realisten von heute freilich verdammen diesen Geistesfaktor; um so mehr soll der Deutsche an ihm festhalten.

Ein Organismus lebt nur dadurch, daß er wächst; und er wächst nur dadurch, daß er stetig innere Achsenverschiebungen erfährt; daß er von einer Mathematik erfüllt ist, die sich selbst untreu wird, die rhythmisch wird, die lebendig wird. Das ist echte Sphärenmusik; und sie gilt auch in der nationalen Sphäre; nach solchen Takten werden Völker geboren. Wenn eine Achse sich verschiebt, so kreuzt sie sich selbst; so streitet sie mit sich selbst; daher ist kein Wachsthum ohne feindliche Auseinandersetzung des betreffenden Organismus mit sich selbst zu denken. Um eine solche handelt es sich im heutigen deutschen Leben; um eine solche handelt es sich in allem Völkerleben; der Gang der Weltgeschichte bewegt sich nach einer kriegerischen Marschmusik. Krieg und Kunst gehören zusammen — auch in der Unendlichkeit. —
Jede große Achsenverschiebung im Dasein eines Volkes bedeutet demnach einen Akt der Wiedergeburt; seine ganze Existenz wird

so gewissermaßen unter einem neuen Einfallswinkel beleuchtet; es ist dasselbe und nicht mehr dasselbe wie früher. Es ist neu geworden. Neuen Wein trägt die Rebe jedes Jahr; so auch die deutsche Rebe; und diesen neuen Wein darf man nicht in alte Schläuche füllen. Das heißt, unbildlich gesprochen: das neue geistige Leben der Deutschen ist keine Sache für Professoren; es ist eine Sache der deutschen Jugend; und zwar der unverdorbenen unverbildeten unbefangenen deutschen Jugend. Sie hat das Recht. „Es ist keine Zeile darin, die nicht erlebt worden wäre" hat Goethe von seinen eigenen Gedichten gesagt; es wird um die deutsche Kunst erst dann gut stehen, wenn man von ihr ein Gleiches sagen darf. Das nennt man Wiedergeburt. —

Den Deutschen wird es erst wieder gut werden, wenn auf das äußere ein „inneres Sedan", eine entscheidende Niederlage der falschen deutschen Bildung gegenüber der echten deutschen Bildung gefolgt ist. — Dann werden nach den Triumphen der Kriegskunst noch die Triumphe des Kunstkriegs für Deutschland kommen. —

Insbesondere werden Kunst und Wissenschaft sich darüber auseinandersetzen müssen, welcher von ihnen die Herrschaft im deutschen Geistesleben zukommt; der Streit muß ehrlich geführt werden; und das deutsche Volk wird über dessen Ausgang richten. Sein Wort entscheidet!

Nachwort des Herausgebers

Die Stimmen, die hier erklangen, sind ihrer Zeit ohne Wirkung verhallt. Es schien, als sollten sie niemals Ohren und Herzen finden: Was sollte die Kunst den Menschen der Kritik und des historischen Verstehens, was sollte das Deutsche dem Zeitalter internationaler Wissenschaft?

Vielleicht hat jetzt das Schicksal uns hörend gemacht: wir suchen unsre geistige Heimat wieder, wir finden unsre geistigen Führer wieder. —

Sind Herder und Fichte, Goethe und Wackenroder Romantiker gewesen, als sie auf ihr Volk und auf das alte Deutsche sich besannen? Ist ihre Tat historisch und ohne Frucht für uns? — Wir können es heute nicht mehr ermessen, was es hieß, zum ersten Mal wieder zu sehen, was wol vor aller Augen war, worauf aber die Verachtung der Zeitgenossen und der Fluch der Ästhetik seit drei Jahrhunderten lag: Den gothischen Dom wieder sehen, das Volkslied wieder hören — welcher neugeborene Sinn, welches tiefe Erleben, welcher Mut war hierzu not!

Was wir jenen Sehern und Befreiern verdanken, ist nicht die Frage: unsre dichterische, künstlerische, wissenschaftliche Entwicklung ist ohne sie nicht denkbar.

— Aber: haben wir ihr Erbe gewahrt, vermehrt? Ist das echte Deutsche uns so vertraut geworden, wie sie es träumten? Hat die Kunst sich ein Volk erschaffen, das mit ihr und in ihr lebt? — Wir kennen mehr Volkslieder als Herder und die Herausgeber des Wunderhorns, und können heute bessere Sammlungen

machen; wir kennen mehr altdeutsche Bilder als Wackenroder kannte, und wundern uns billig, daß er in Dürer das Höchste sah; wir haben die alte Dichtung und Sprache erforscht — aber: lebt diese Kenntnis? spricht die bereicherte Kunde zu uns? eint sie das Volk? wirkt sie in unsern Herzen? — Und das Fremde, gegen das jene Männer kämpften: die klassische Ästhetik, die Bildung für Gebildete, das Luxus-Monopol der Kunst für Vornehme und Reiche: ist es überwunden? ist es aus dem Volkskörper ausgeschieden? —

Wir haben die Antwort vernommen: was jene Verkündiger deutscher Kunst vor hundert Jahren forderten, es war vor dreißig Jahren, wie Nietzsche und der Rembrandt-Deutsche beweisen, noch nicht erreicht. Und ist es heute erreicht? Die Klagen und Mahnungen und Hoffnungen, sie klingen heute so neu wie vor dreißig, wie vor hundert Jahren. Daß sie endlich unser Gewissen träfen, daß wir endlich Ernst machten! —

Nicht Schatten sollen hier beschworen sein, die den Abtrünnigen drohen — sondern lebendige Geister, führende Geister. Die Zeit ist reif.

Inhaltsverzeichnis

Blätter für deutsche Art und Kunst

Herausgeber: Dr. Richard Benz in Heidelberg. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena. Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig. Preis des einzelnen Hefts 1 Mark; Subscriptionspreis auf die ersten sechs Hefte 5 Mark. Inhalt des dritten Hefts: „Richard Benz / Die Grundlagen der deutschen Kunst“.

Eugen Diederichs Verlag in Jena

Schriften zur Volksdichtung

Richard Benz, Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte. (Gotha bei F. A. Perthes 1908)

Richard Benz, Die deutschen Volksbücher, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtung. brosch. M 1.—

Ausgaben altdeutscher Kunst

Die Kunst in Bildern. Jeder Band mit 200 Vollbildern und geschichtlicher Einführung, in Pappe geb. M 6.—, in Lwd. geb. M 7.—

Bd. 1. Die altdeutsche Malerei
Bd. 3. Altniederländische Malerei
Bd. 5. Die vlaemische Malerei
} Herausgegeben von Ernst Heidrich

Bd. 6. Die holländische Malerei. In Vorbereitung

Ausgaben altdeutscher Dichtung

Thule/Altnordische Dichtung und Prosa

Islands Kultur zur Wikingerzeit (Einführungsbd.) F. Niedner. br. M 4.50

Bd. I. Edda I, Heldendichtung (F. Genzmer). br. M 3.—

Bd. II. Edda II, Götterdichtung und Spruchdichtung (F. Genzmer). Erscheint nach dem Kriege

Bd. III. Die Geschichte vom Skalden Egil (F. Niedner). br. M 4.—

Bd. IV. Die Geschichte vom weisen Njal (A. Heusler). br. M 6.—

Bd. V. Die Geschichte von dem starken Grettir dem Geächteten (P. Hermann). br. M 5.—

Bd. VI. Die Geschichte von den Leuten aus dem Lachswassertal (R. Meißner). br. M 4.—

Bd. IX. Vier Skaldengeschichten (F. Niedner). br. M 4.50

Bd. X. Fünf Geschichten aus dem westlichen Nordland (F. Fischer und W. H. Vogt). br. M 5.—

Bd. XII. Sieben Geschichten von den Ostlandfamilien (G. Neckel). br. M 3.50

Bd. XIII. Grönländer und Färinger Geschichten (E. v. Mendelssohn). br. M 5.—

Jeder Band in Halbpergament M 1.50 mehr

Die deutschen Volksbücher

Herausgegeben von Richard Benz

1. Die sieben weisen Meister. Pappbd. M 2.—
2. Historia von D. Johann Fausten. Pappbd. M 3.—
3. Tristan und Isalde. Pappbd. M 3.—
4. Till Eulenspiegel. Pappbd. M 3.—
5. Fortunati Glückseckel u. Wunschhütlein. Mit 20 Holzschnitten. Pappbd. M 4.—
6. Der große Alexander. Erscheint 1916

Richard Benz, Alte deutsche Legenden. Mit alten Holzschnitten. br. M 4.50, Halbperg. geb. M 6.—

Emil Alfred Herrmann, Das Gottes Kind. Ein Weihnachtspiel. Nach alten deutschen Volks-Spielen und -Liedern. Mit alten Holzschnitten. br. M 1.50, kart. M 2.50, Vorzugsausg. handkolor. M 12.—

Eugen Diederichs Verlag in Jena

Johannes Taulers Predigten (W. Lehmann). 2 Bde. br. M 10.–, Halbperg. M 13.—

Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Deutsch von Richard Benz. 2 Bde. Erscheint 1916

M. Liefmann, Kunst und Heilige. Ein ikonographisches Handbuch zur Erklärung der Werke der italienischen und deutschen Kunst. br. M 5.50, Lwd. M 6.80

Blütenkranz des heiligen Franziskus von Assissi (O. v. Taube) br. M 6.—, Ganzperg. M 8.–

Erzieher zu deutscher Bildung

Auswahlbände aus den Schriften deutscher Denker des 18. Jahrhunderts und der Zeit der Romantik

Bd. I. Joh. Gottfried Herder, Ideen (Fr. v. d. Leyen). br. M 2.—, Lwd. geb. M 3.— / Bd. II. Friedrich Schlegel, Fragmente (Fr. v. d. Leyen). br. M 2.–, Lwd. geb. M 3.– / Bd. III. Joh. Gottfried Fichte, Ein Evangelium der Freiheit (M. Rieß). br. M 3.—, Lwd. geb. M 4.— / Bd. IV. Friedrich Schiller, Ästhetische Erziehung (A. v. Gleichen-Rußwurm). br. M 2.—, Lwd. geb. M 3.— / Bd. V. Johann Georg Hamann, Sibyllinische Blätter des Magus (R. Unger). br. M 2.–, Lwd. geb. M 3.—

Tatbücher für Feldpost

Bd. 2. Deutsches Volkstum, Bekenntnisse deutscher Helden und Denker (R. Buchwald). br. M –.60, Pappbd. M 1.20, Lwd. M 2.–

Bd. 3. Deutscher Glaube, Religiöse Bekenntnisse aus Vergangenheit und Gegenwart (E. Michel). br. M –.60, Pappbd. M 1.20, Lwd. M 2.–

Sammlung Diederichs

Jeder Band br. M 2.—, Pappbd. M 2.50, Halbfranz M 4.—

Paul de Lagarde, Deutscher Glaube / Deutsches Vaterland / Deutsches Wesen (Fr. Daab). Mit 16 altdeutschen Porträten.

Thomas Carlyle, Helden und Heldenverehrung (E. Wicklein). Mit 10 Bildern.

Romantik

Novalis, Schriften. Herausgegeben von J. Minor. 4 Bände. br. M 12.—, Lwd. geb. M 16.—, Perg. geb. M 22.—

Wilhelm Heinrich Wackenroder, Werke und Briefe. Herausgegeben von Fr. v. d. Leyen. 2 Bände. br. M 6.—, Lwd. geb. M 8.—, Perg. geb. M 11.—

Blätter für deutsche Art und Kunst

3/4

Richard Benz,

Die Grundlagen der deutschen Kunst

I. Mittelalter

Jena, bei Eugen Diederichs
1916

Blätter für deutsche Art und Kunst

Herausgegeben von Richard Benz

Drittes / Viertes Heft

Jena, bei Eugen Diederichs
1916

Richard Benz,

Die Grundlagen der deutschen Kunst

I. Mittelalter

1.

Wenn wir die romanische Cultur und Kunst als fremd und feindlich, ihre Herrschaft in Deutschland als verhängnisvoll erkannt haben; so können wir ihr gegenüber doch nicht auf ein deutsches Cultur- und Kunst-Ideal hinweisen, das Jedem ohne weiteres so deutlich und handgreiflich wäre, als etwa das antike griechische Ideal. Nicht nur, daß die Herrschaft jener romanischen Cultur uns unsrer eigensten nationalen Vergangenheit, dem deutschen Altertum, so völlig entfremdet hat, daß der Gebildete einen deutlichen Begriff davon garnicht mehr zu fassen vermag; sondern es läßt sich auf die Frage: was ist deutsch in der Kunst und im Verhältnis der Aufnehmenden zur Kunst zunächst überhaupt keine einfache und einheitliche Antwort geben. Hieran ist nicht eine Verschwommenheit und Unklarheit der deutschen Geistesanlage Schuld, sondern ein äußeres historisches Schicksal: daß wir nämlich, von Anbeginn unsrer geschichtlichen Erinnerung an, nicht nur Schaffende, sondern auch Erben gewesen sind — Erben fremder geistiger Culturen. Freilich ist es ein Unterschied, ob man sich durch ein Erbe um seine Freiheit bringen läßt, oder ob man es durch Eigenes vermehrt und zum Besitz gestaltet; jenes war bei der Reception der Renaissance der Fall; dieses, um es gleich vorweg zu nehmen, bei der Übernahme der christlich-antiken Cultur im Mittelalter. Dennoch bleibt beim Deutschen eine Doppelheit in aller geistigen Wirkung bestehen: ob er sich nämlich rein national nach seinen ureigenen Gesetzen äußere; oder ob

er durch das Mittel einer nur erlernten, ihm ursprüng-lich fremden Sprache rede. Diese Doppelheit wird zu Zeiten versöhnt und gänzlich ausgeglichen: dies sind dann die Zeiten höchster geistiger Cultur und Volkscultur zugleich.

2.

Weder Baukunst noch Malerei noch Plastik sind als ursprünglich deutsche Kunstäußerungen in irgendwelchem wichtigem Umfang bekannt. Ja das eigentliche bildnerische Bedürfnis scheint der Naturanlage des Deutschen so fern zu sein, daß selbst, nachdem die aus der Fremde übernommene bildende Kunst durch jahrhundertelange Übung wahre Volkskunst geworden war, doch nach der Vernichtung dieser Volkskunst durch die Renaissance das Verhältnis des Volkes zur bildenden Kunst sich völlig gelöst hat; sodaß das Volk heute, ähnlich wie zur altgermanischen Zeit, wohl eine eigene Überlieferung der Dichtung und Musik, nicht aber der bildenden Kunst besitzt. Denn den Nutzbau, das Kunsthandwerk, die Ornamentik, die der Bauer noch hat, wird man dazu in einem hohen Sinne nicht rechnen dürfen. Aber auch die Musik ist, wenn wir näher zusehen, dem Volke als absolute und selbständige Kunst nicht vertraut: sondern nur als angewandte Kunst, in der Begleitung des Liedes und des Tanzes. Nur Volkslied und Tanz sind ursprüngliche und durchaus deutsche Musik: die Melodie des Lieds, soweit sie einem dichterischen Zustand entspringt und an ihn gebunden bleibt; und die Rhythmik des bewegten Körpers. Auch die Rhythmik des Tanzes ist aber aus dem gesungenen Lied und damit aus dem Dichterischen hervorgegangen, wie heute noch der Bauerntanz und Kinderreigen mit seinem uralten oft mythischen Inhalt und Text beweist: hier wird zu gesungenen Worten getanzt; Musik und Tanz sind inspiriert von einer dichterischen Vorstellung. Aber

selbst dieses Singen ist ursprünglich mehr rhythmisch als melodisch gewesen, und fällt eher unter unsern heutigen Begriff der Rede als des Gesangs.

So erweist sich als das eigentliche künstlerische Grundvermögen des Deutschen die Dichtung: Sie ist die einzige Kunst, die wir in Deutschland vor allem fremden Einfluß ausgebildet finden, und sie liegt allen späteren künstlerischen Äußerungen sichtbar oder unsichtbar zu Grunde: von ihrer Betrachtung haben wir demnach auszugehen. —

Hält man ein altdeutsches Gedicht neben ein altgriechisches; vergleicht man den althochdeutschen Vers, soweit er noch nicht fremden Einfluß erfahren hat, mit dem homerischen Vers: so ist das Unterscheidende, welches zunächst auffällt, daß der deutsche Vers frei dahergeht, indem der Rhythmus der einzelnen Verse ständig wechselt; während der homerische Vers durch ein bestimmtes Zeitmaß gebunden ist, sodaß der Rhythmus der einzelnen Verse der gleiche bleibt. Man kann sich diesen Unterschied deutlich machen, wenn man an ein bekanntes Spiel erinnert: Melodieen der Musik durch Klopfen erraten zu lassen. Was nämlich geklopft wird und woran man die Melodie errät, ist nicht der Takt, das Zeitmaß; sondern der Rhythmus, die Betontheit, welcher also das Gerippe der Melodie ist, an dem sie, ohne jeden Klang, im Wesentlichen zu erkennen ist. Versucht man nun auf dieselbe Weise eine Dichtung wiederzugeben, so wird dies bei aller klassischen, romanischen, antiken Poesie nicht gelingen: weil man immer nur ein bestimmtes Versmaß hören wird, zu dem es tausend verschiedene Worte und Inhalte giebt; es wird dagegen gelingen bei altdeutscher und solcher deutscher Poesie, die rein rhythmisch geblieben ist und kein bestimmtes Versmaß angenommen hat: bei welcher ein Eigenrhythmus, ähnlich wie bei der Musik, sich zeigt. Inhalt und Form sind demnach im Deutschen untrennbar verbunden, indem, selbst wenn wir vom Begrifflichen der Worte absehen, das Inhaltliche doch

bereits in der Betontheit der Worte enthalten und mitg
ist; während die durch ein gleichbleibendes Metrum gere
Betonung des griechischen Verses eine körperlich schöne F
ergiebt, die an sich vom Inhaltlichen nichts enthält und erke
läßt. Das heißt: im Deutschen herrscht unmittelbarer si
licher Ausdruck des Geistigen; im Griechischen D
stellung des Geistigen in einer für sich bestehenden si
lichen Form. Wenn es aber in deutscher Dichtung eine st
sich gleichbleibende rhythmische Wiederholung, eine fertige F
so wenig giebt wie in der Musik; sondern nur die wechsel
allein durch ihren Inhalt begrenzte und geformte melodische L
der Be-Tontheit: so muß auch das einzelne Wort, durch wel
erst die völlige geistige Bestimmtheit des Gedichts entsteht, et
ähnliches sein wie der Ton in der Musik: nämlich unmittelb
erschütternder Gefühlsklang, nicht kalte begriffliche Mitteil
an den Verstand. Umgekehrt wird im Griechischen das einz
Wort niemals der unmittelbare gefühl-erschütternde Ausd
des Geistigen sein, da das festgefügte Metrum die Erfüllung
sinnlichen Form für sich verlangt, sodaß das Geistige ebenf
für sich, in Begriffen, mitgeteilt werden muß: es wird also
griffliche Mitteilung und sinnliche Wirkung nebeneinander
stehen. In der Tat bedeutet denn auch beim Deutschen
Dichten gegenüber der Sprache des Alltags ein Verdichten,
Vereinfachen, um das Geistige so sehr wie möglich in den si
lichen Klang des einzelnen Wortes zu pressen: der ursprüngl
sinnlich-symbolische Wert des Worts, der in der gewöhnlic
Rede verloren und vergessen ist, wird wiederhergestellt und zu d
echten anschaulichen Laut-Bild wieder umgeschaffen, das er
der Entstehung der Sprache war; damit ist er unmittelbar
Phantasie dienstbar gemacht, sodaß nun in jedem Wort geisti
Inhalt und sinnlicher Klang untrennbar verbunden sind. D
Mitteilung ist jetzt nicht mehr die begriffliche an den Verstand;
aber auch nicht die bloß sinnliche an den einen Sinn des Gehörs:

sondern eine untrennbar einheitliche geistig-sinnliche an den ganzen Menschen. Anders ist es bei der antiken Dichtung: sie ist kein Vereinfachen und Verdichten, sondern ein Vervielfachen, Bereichern, Schmücken zur Ausfüllung einer feststehenden Form; wobei das einzelne Wort und seine Function nicht dem inhaltlichen Ausdrucksbedürfnis entspricht. Der eigentliche Inhalt wird durch das Begriffliche der mitgeteilten, oft um der metrischen Form willen weit von einander getrennten Worte vermittelt; daneben vernimmt das Ohr, in wechselnden schönen Klängen der Wortleiber den ewig gleichbleibenden Takt des Vortrags, sodaß eine sinnliche Bezauberung entsteht, welche uns für die Aufnahme der Phantasiebilder, die der Dichter vorführt, empfänglicher macht. Denn da er sich verstandesmäßig in Begriffen mitteilt wie im gewöhnlichen Leben, so müssen diese ein Sinnliches coordiniert erhalten, das sie zu größerer Unbestimmtheit und Allgemeinheit erhebt, wenn anders es überhaupt zu einer Phantasieeinwirkung kommen soll: dies geschieht durch die metrische Bezauberung, welche nebenhergeht; ferner durch die vom Metrum gebotene Anwendung schmückender Beiwörter. Zu diesem bei der antiken und aller sie nachahmenden Poesie beobachteten Vorgang stimmt, was Schopenhauer in seiner Aesthetik zur Erklärung der Wirkung des Metrums und Epithetons beigebracht hat: die Wirkung des Metrums macht nach ihm ganz allgemein zur Aufnahme eines Phantasieinhalts empfänglich; das Epitheton ist zur dichterischen Wirkung nötig, damit durch das Nebeneinandersetzen verschiedener Worte und Beiworte die Sphären der Begriffe sich dergestalt schneiden, daß die der Sprache sonst eigene begriffliche Bestimmtheit aufgehoben und eine musikalische Unbestimmtheit herbeigeführt wird. Auf deutsche Dichtung im ursprünglichen Sinne trifft dies, wie oben gezeigt, nicht zu: da hier ohne notwendiges Epitheton und ohne Metrum durch Wortklang und Betontheit bereits die musikalische Wirkung erreicht, der Begriff ausgeschaltet und die Phantasieanschauung mitgeteilt

wird. Der Zweck: Mitteilung eines Phantasieinhalts: ist bei antiker und germanischer Dichtung derselbe; die Mittel, durch die er erreicht wird, sind verschieden: hier, durch Be-Tonung, die musikalische Steigerung jedes einzelnen Wortes zur sinnlich-anschaulichen Wirkung; dort die Summe der Begriffe als Inhalt, und die Summe der sinnlichen Wirkungen aller Worte in Klang und Metrum als Form, neben einander.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß das Ideal des schönen Verses, das die Antike und nach ihr die romanische Kunstübung beherrscht, die gesonderte Empfindung und Behandlung von Inhalt und Form zur Voraussetzung hat. Muß ein Vers nach conventionellen Gesetzen vollkommen sein, muß er eine stetig wiederkehrende bestimmte Anzahl von Takten haben; so kann ganz natürlich der Inhalt nicht völlig und einmalig in der Form aufgehen: der einzelne Vers hat, wie das Zusammenfallen von Takt und Rhythmus lehrt, keinen Eigenrhythmus. Der Dichter ist nach dem antiken und romanischen Ideal wohl der Erfinder des Inhalts, aber nicht der Erfinder der Form: er kann nur der technische Meister einer Form sein. Daher hat das Dichten, vor allem in der spätantiken und in der humanistischen Zeit, eine erlernbare Kunstübung sein können; die Formen waren da: lerne sie zu gebrauchen!

Man kann sich, bei deutschen Begriffen von Dichtung, das Verhältnis zwischen Form und Inhalt etwas inniger vorstellen: man wird dann die Forderung aufstellen, daß jeder eigne Inhalt seine eigne einmalige nur ihm gemäße Form habe; ja man wird die Scheidung von Inhalt und Form überhaupt nicht verstehen. Der Dichter wählt nicht eine vorhandene Form, die ihm zum Ausdruck dessen, was er zu sagen hat, geeignet scheint; sondern er spricht, was ihn erfüllt, in der Materie der Worte aus, die, allen zugänglich, vor ihm liegt: und es ist geformt — ebenso wie der Musiker aus dem Chaos aller vorhandenen und möglichen Töne eine Melodie formt.

Formen ist in Musik und deutscher Dichtung untrennbar vom Erfinden.

Zeigt sich in allen diesen Beziehungen die antike Dichtung der Musik weniger verwandt, als die deutsche Dichtung; so ist umsoweniger befremdlich, daß die Antike die Musik als getrennte Kunst gepflegt und ihre Einwirkung in die dichterische Sphäre erfahren hat: sie kennt hier, in der Musik, das rhythmisch Bewegende und Erschütternde als das Dionysische neben der ruhenden Apollinischen Bild-, Gedanken- und Dichtwelt. Im Deutschen giebt es den Unterschied und das Widerspiel des Apollinischen und Dionysischen ursprünglich nicht: das Sinnlich-Musikalische und das Geistig-Bildliche lebt innig durchdrungen in einer einigen Dichtung: das Dionysische und Apollinische ist eins und unzertrennlich. Dies ist die künstlerische Grundtatsache beim Deutschen: die Dichtung faßt ursprünglich, als ein geistiges Gesammtkunstwerk, ungetrennt in sich, was andere Völker in einer besonderen Poesie, in einer besonderen Bild-Kunst, in einer besonderen Musik, ja in einem besonderen begrifflichen Denken getrennt besitzen; sie kann daher mit einer abgetrennten Specialdichtung, wie der antiken, garnicht verglichen werden: sie ist etwas Anderes, Umfassenderes, als was wir, nach antikem Vorbild, bis zum heutigen Tag Dichtung zu nennen gewohnt sind. Erst durch fremde Einwirkung hat der Deutsche ein Specialdichten, ein Specialdenken und die anderen Specialkünste angenommen: aber er ist auch in den fremden Künsten wiederum wesentlich Dichter gewesen, und hat jede einzelne Kunst, die er übernahm, zu einem Gesammtkunstwerk im Sinne seiner ursprünglichen Dichtung umgeschaffen.

Ehe wir dies aber im einzelnen aufzeigen, ist über die Herkunft der absoluten Musik, der absoluten Bildform und der absoluten Logik selbst näheres zu sagen.

3.

Die bildende Kunst und die Musik sind dem Deutschen nicht als freie Kunstübung bekannt geworden; sondern das Christentum hat sie ihm mit seinem Cult und mit seiner Lehre, also in religiöser Anwendung, übermittelt.

Nun ist zwar auch die altdeutsche Kunstübung, jene musikalische Dichtung, wie uns bezeugt ist, religiösen Ursprungs gewesen. Hier aber wird deutlich, wie irreführend unser Sprachgebrauch ist: denn wir werden über die sogenannte religiöse Bindung der Kunst solange keine Klarheit haben, als wir mit demselben Namen Religion zwei grundverschiedene Dinge bezeichnen: nämlich den Mythus und die historische Religion.

Mythus ist, wie der Name aussagt, ursprünglich nichts anderes als Benennung, Wort; die Sprache ist seine erste und wichtigste Schöpfung. Vermittelst der Phantasie, der Bild-Kraft, deutet der Mensch sich die Erscheinungen der Umwelt und Innenwelt in Bildern (er denkt anschaulich) und drückt sie in dem Gleichnisstoff von Sprechlauten ab. Das Grundmaterial der Sprache sind die anschaulichen Merkmale der Dinge in Lauten, die Sprache ist zunächst Sprache in Bildern, von der aufs Auge berechneten Bildgebärde unterstützt. Daß der Mensch mit solchen Bildern Dinge bezeichnen lernt, die er nicht sieht, sondern nur ein-bildet, ja daß er neue Bilder als neue Deutungen des Unsichtbaren erfindet, das ist die zweite Stufe geistiger Schöpfung. Dies ist die Stufe, auf welcher der mythische Mensch, das Kind und der Künstler steht. Aus dieser Welt des Mythus und der künstlerischen Anschauung ist unser Begriff des Glaubens völlig fernzuhalten. Denn der Glaube ist ein ganz specielles Verhältnis zur geistigen Bildwelt, welches der Religion an sich so wenig entspringt wie dem Mythus; sondern das durch eine Vermischung von christlicher Religion und griechischem Denken entstanden und auf uns gekommen ist. Es giebt nämlich noch eine dritte Stufe geistigen

Verhältnisses zur Welt, die, wie noch zu zeigen sein wird, nur von dem Griechen in völliger Klarheit erreicht worden ist (und erst unter seiner Führung auch von dem übrigen Europa, während sie dem Orient in dieser Weise noch heute fremd ist): das ist die Stufe, auf welcher der Mensch begreift. Er benutzt wohl die Sprache der Bilder, welche die Einbildungskraft erschaffen hat, aber er bringt einen tiefen Unterschied in ihre Gültigkeit: was sich be„greifen" läßt, was in der „greif"baren Welt ein Analogon hat, ist wahr; was nicht be„griffen" werden kann, ist falsch. Auf dieser Stufe wird festgestellt, daß die eingebildete Welt des Mythus in Wirklichkeit garnicht vorhanden ist; eine Feststellung, die für den mythisch Denkenden ohne Sinn ist, da er in der Anschauung lebt und garnicht begreifen will. Erst der begreifende Mensch kann in unserm Sinne „glauben", indem er, in einer sonst begreifbaren Welt, entgegen der im übrigen anerkannten Vernunft, ein Überirdisches für wirklich hält und sich ihm blindlings hingiebt; welcher Glaube also wesentlich im Willen liegt. Diese ethische Fundierung ist jedoch dem Mythus fern: ihm ist wesentlich, daß er den Gegensatz von Glauben und Wissen nicht kennt, und folglich auch das moralische Verdienst des Glaubens nicht kennt. Er ist lediglich ästhetisch und von der Kunst in unserm Sinne nur dadurch unterschieden, daß für ihn noch als wahre Welt das ganze Dasein erfüllt, was für die Kunst als eine nur im Kunstwerk vorhandene Scheinwelt existiert. Der Unterschied zwischen Mythus und Religion ist aber nicht, wie es das Phänomen des Glaubens erscheinen lassen könnte, ein bloß historischer; indem mit Notwendigkeit auf das mythische Weltalter ein aufgeklärtes folgen müsse, in welchem der Mythus als Religion erscheint — dies ist, wie wir andeuteten, nur ausnahmsweise der Fall gewesen. Nicht so sehr der Glaube, sondern die ethische Fundierung unterscheidet die Religion vom Mythus: denn sie geht nicht, wie dieser, aus auf bildliche Deutung der Welt, sondern auf moralische Belehrung des Menschen.

Die Tatsache, daß alle Religionen im Sinne von Bindungen des moralischen Handelns an unbedingt feststehende, göttlich inspirierte Lehren, orientalischer Herkunft sind, weist darauf hin, daß hier ein tieferer als ein bloß historischer Unterschied waltet. Wir wollen nicht entscheiden, ob es die ursprüngliche Veranlagung der Völker oder der klimatische Einfluß ist, unter dem sie leben, — es wird beides in verschiedenartiger Mischung in Frage kommen —: wir können ganz allgemein von einem geistigen Grundgegensatz zwischen Abendland und Morgenland reden.

Im Abendland ist das Verhalten im Leben, das Tun, durch Not und Ungunst der natürlichen Bedingungen gezügelt: es findet Widerstände und erfüllt sich in der Überwindung von Widerständen. Der Wille muß sich im täglichen Kampf behaupten, um nicht zu Grunde zu gehen; er ist aufs Leben gerichtet. So erschafft sich der nordische Mensch Recht und Sitte als Erfordernisse des praktischen Lebens: Gerechtigkeit und Sittlichkeit: moralische Wertung „von oben" sind ihm ursprünglich fern. Er überschätzt das Leben nicht, weil es zu viel Not und natürliche Hemmnisse für ihn hat, weil es zu wenig Vollkommenheit, Glück und Ruhe für ihn haben kann. Der Wille ist nie unbeschäftigt und unumschränkt, darum kann er nicht ins Grenzenlose schweifen: er kann sich nicht zum Teufel, aber auch nicht zum gesetzgebenden Gotte sublimieren. Über einer Erde, die weder verflucht noch geheiligt ist, über einem natürlichen, regsamen und nützlichen Tun und Kämpfen spannt der Mythus einen Horizont, an welchem die Bilder eingeschrieben sind, in denen sich dem Menschen der Sinn des Daseins deutet. Hier schweigt der Wille, das Tun ruht aus; im geistigen Schauen der Bilder erhebt sich der Mensch zum höheren, eigentlichen, geistigen Leben: er ist dem Göttlichen vereint. Das ist die Religion des nordischen Menschen: Freude am Bild, Verherrlichung und Ausgestaltung des Bilds; das heißt: er hat keine Religion — sondern Kunst.

Der Praxis des Lebens bedeutet der mythische: künstlerische Horizont den erfreuenden, stärkenden Aufblick zu selbstgeschaffenen, unwirklichen, aber doch eigentlich wesenhaften, die wahre innere Bedeutung alles Daseins verbürgenden Werten. Die Welt dieser Werte ist jedem zugänglich, der schauen kann; sie ist die eigentlich geistige Welt, die Ergänzung der tierischen, die Schöpfung; sie macht das menschlich-ewige Dasein über dem tierisch-vergänglichen aus. Darum wirkt sie aber auch nicht mit Willen auf das vergängliche Leben und seine Gestaltung; denn: das Geistige läßt sich nicht durch ein Tun verwirklichen, sondern nur durch ein Schauen erleben: das ist die Grundansicht des abendländischen Menschen, die eigentlich tragische Weltansicht. Diese Weltansicht läßt das Leben unangetastet, ja sie hat Freude an dem Spiel; sie setzt ihm keine außerweltlichen Zwecke: denn nur auf Kosten des Lebens könnte man einem rein geistigen, für Alle bindenden Ziele zustreben: würde es erreicht, so wäre das Leben vernichtet. Das Geistige kann nicht gelebt werden; aber es kann erlebt werden: in den Augenblicken des Schauens. Der Seher, der Künstler erlebt es in der Vision, und in der Verkündigung, Gestaltung, Versinnlichung der Vision. Der geistig Empfängliche erlebt es in der Aufnahme der verleiblichten Vision: in der Andacht zum Gott-Bild, zum Kunstwerk; oder im andächtigen Anschauen der Natur und alles Lebens und Geschehens, wann es als Bild sich darbietet. Die Wiederholung, Befestigung, Unterstützung des geistigen Erlebnisses ist der Sinn des Cults: seine Mittel bezwecken sinnliche Bezauberung auf eine gewisse Zeit, um in diesem bezauberten Zustande Geistiges erleben zu lassen. Opfer, Zauber, Beschwörung sind nur die sinnlicheren Formen dieses Erlebens beim mythischen Menschen, dem die Gestalten, die er erschafft, lebendiger, sinnlicher, gegenwärtiger sind als dem späteren ästhetischen Menschen: er kann sie durch Opfer speisen, mit Blut tränken, durch Zauber und Beschwörung wirkend mit ihnen verkehren: dies alles beweist

nur die ungeheure Anschaulichkeit der mythischen Vision. Doch ist ihr Cultus im Grunde dasselbe wie alle Aufführung und Darbietung des Kunstwerks — das Unterscheidende ist lediglich bedingt durch den oben dargestellten Unterschied zwischen dem mythischen und ästhetischen Menschen: das geistige Bild-Erlebnis ist beiden gemeinsam.

So kann das Geistige sich auf Erden Tempel bauen und kann das Irdische auf Augenblicke berühren und verwandeln. Geschieht diese Berührung und Verwandlung tief und häufig; gewöhnt sich der Mensch an geistige Erlebnisse und Eindrücke, und sucht sich nach ihnen zu „bilden": so entsteht Cultur. Cultur ist künstlerische, bildliche Wertung der Dinge; sie erstrebt Versinnlichung aber nicht Verwirklichung des Geistigen. Sie hat mit der utilitarischen Wertung der Civilisation so wenig zu tun, wie mit der moralischen Wertung der Religion. Von den abendländischen Völkern haben es die Römer bloß zur Civilisation gebracht: zu Sitte und Recht, zu einer vollkommenen Organisation friedlichen wie kriegerischen Tuns. Doch fehlt ihnen der geistig-künstlerische Horizont, der den Griechen eine Cultur ermöglichte; der auch den Germanen zur Cultur praedestinierte — die er freilich nicht, wie der Grieche, aus eigenen Mitteln erschuf.

Religion, in dem gleich näher zu bestimmenden Sinne, hat keines der abendländischen Völker von sich aus gehabt.

Im Orient setzt die Natur dem Menschen nicht Schranken, wie im Abendland: sie giebt ihm das Notwendige freiwillig und reichlich, er braucht nicht ewig darum zu kämpfen. So wird dem Tun die Mühsäligkeit genommen: der Wille verzehrt sich nicht im Überwinden der Widerstände, er kann frei ins Grenzenlose schweifen. Im Handeln bedeutet dieses Freiwerden des Willens nicht den Kampf und Sieg oder Untergang, wie er im Helden des Nordens sich verkörpert; sondern maßloses Herr-

schen, Tyrannis, Despotentum, Herr-sein-wollen um jeden Preis, in Grausamkeit und Wollust.
Das Geistige, das sich der Nordländer aus der Sehnsucht eines ärmeren Lebens imaginieren muß, kann dem Orientalen nicht als beglückendes Bild für Augenblicke erscheinen: er lebt in einer Vollkommenheit, vor der das Auge sich schließt, vor der der Drang zum Bild-Erschaffen vergeht. Nicht in der Entrückung des Schauens, sondern in der Ekstase des Willens sucht hier der Mensch die Seligkeit: es drängt ihn nicht zum geistigen Schauen des Bilds, sondern zum körperlichen Teilhaben am Wesen. Im Taumel des Geschlechtsgenusses, im orgiastischen Rausch sucht er sich über sich zu erhöhen, in der Steigerung des körperlichsten Lebens sich der Gottheit zu vereinen. Die Fruchtbarkeit der Natur, die Zeugungskraft symbolisiert sich ihm zum Göttlichen. Ein schrankenloses Allgefühl führt ihn zum Glauben ans Unbedingte und Eine, ans Absolute, in dem er aufgehen will. Aber wie der orgiastische Diener des Gottes in der höchsten Ekstase sich selbst entmannt, so führt den Orientalen dieser ungeheure Lebensüberschwang leicht zur Lebensverleugnung und -Verneinung: wenn das Leben mit allen Kräften gewollt, genossen gesteigert wird, so ist leicht der Punkt erreicht, wo der einzige Genuß noch im Neinsagen zu einer unerträglichen Vollkommenheit liegt. Dies ist das moralische Fundament aller Religion: die Überschätzung des Willens, das Zu-ernst-nehmen des Tuns, der Glaube an ein Seligwerden durch irgend ein Tun. Der orgiastische Astartecult der Phöniker, die strenge Gesetzeserfüllung des Juden, das christliche Gebot des Leidens und der Liebe, die Verneinung des Willens im Buddhaismus: sie haben alle zur Voraussetzung, daß das Wesen des Menschen in seinen Handlungen sich erschöpfen und vollenden kann.
Liegt aber der Sinn des Lebens im Moralischen; so kann es auf die geistig-bildliche Ausdeutung der Welt wenig ankommen. Darum ist der Orientale im tiefsten Sinne ohne Kunst: er kennt

das Bild bloß stellvertretend, als Gleichnis für die Lehre. Die Lehre, als die Anweisung zum Handeln, nicht das Bild selbst, verbürgt ihm den Sinn des Daseins. Dem Abendländer ist das Bild Wesen und Ausdruck zugleich, wie ein gemaltes Bild Inhalt und Form zugleich ist. Dem Orientalen ist das Bild Zeichen, Umschreibung, Einkleidung, leeres Gefäß: nur durch die mitgeteilte moralische Lehre erhält es Wert. Die Bildarmut und Bildverachtung steigert sich oft zum Bildverbot: weil das stellvertretende verleiblichte Bild die des Schauens gänzlich unfähigen Menschen zu rohen Götzendienern machen würde. Denn Götzenanbetung ist allein da möglich, wo der Mensch nur die Beziehungen des Willens kennt, und auch auf das Dargestellte mit Handlungen zu wirken sucht und Handlungen von ihm erwartet. So war es bei den Juden: ihr erstes Gebot lautet: „Du sollst dir kein Bildnis noch irgend ein Gleichnis machen weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden, oder des, das im Wasser und unter der Erde ist: bete sie nicht an und diene ihnen nicht." So kann Cultus und das, was wir mit dem gemeinsamen Namen der bildenden Kunst nennen, sehr verschiedener geistiger Herkunft sein: es kann übergroßer Fähigkeit zur Vision entspringen, wie im Abendland, oder übergroßer Unfähigkeit zur Imagination, wie im Morgenland: die reichste bildende Kunst des Orients, die ägyptische, ist nicht Versinnlichung des Geistigen, sondern Verewigung des Leiblichen: man denke an die Tierplastik, das Herrschermonument, an die elementare Willensmanifestation des Obelisken und der Pyramide. Ähnlich ist es mit der Dichtung: so erklärt es sich, daß die Inder und Iranier, die aus dem Norden eine reiche geistige Bildwelt mitbrachten, ihre alte Mythologie im Orient wesentlich zur Einkleidung ihrer moralischen Lehre benutzt und ausgebaut haben. Die Trümmer dieses Mythus haben sich dann über den ganzen Orient zerstreut — aber diese berühmte orientalische Novellen- und Märchenlitteratur lebt immer nur in lehrhafter Anwendung,

als Fabel, Parabel, Gleichnis. Das Gleichnis ist die dichterische Form des Morgenlandes. Der vielgenannte orientalische Bilderreichtum, der durch die Bibel auch auf europäische Dichtung wirkte, stammt aus eben jener stellvertretenden Function des Bilds: die Sache wird nie im Bilde ausgedrückt, sondern mit Bildern umschrieben. —

Kann das Bild der moralischen Grundrichtung des Orientalen nur im uneigentlichen Sinne dienen und ist ihm auch Dichtung im letzten Sinne nur moralische Überredung; wodurch sie aber lehrhaft, verstandesmäßig, undichterisch wird: so besitzt er dafür eine Kunst, die seiner moralischen Richtung entspricht, ohne dabei ihrem ursprünglichen Wesen untreu zu werden: die Musik. Und zwar Musik als Urgefühlsprache: neben dem Gesang bereits die absolute Musik mit Instrumenten. Sie redet nicht vom Bild, sondern vom Wesen, und rührt ans Wesen. Sie bewegt den Willen, sie reißt den Menschen hin; sie bringt ihn außer sich; sie löst ihn auf ins Absolute. Sie hat moralisch verführende Macht: der körperliche Klang der Flöte und Pfeife, der Trommel- und Beckenschlag lockt zum orgiastischen Tanz, zum Geschlechtsrausch, aber auch zur cultischen Ekstase, in der der Lebenswille sich wider sich selbst kehrt. Dies ist Musik als unmittelbare Sprache, als elementarer Gefühlston ohne vorausgehendes dichterisches Bild, als elementarer Rhythmus ohne geistige Bindung: sie bewegt den Körper, aber nicht den Geist. Dem Norden ist sie fremd, und wird von ihm als exotisch und tierisch empfunden: man denke an Niggermelodieen, denen das Berauschende, Elementar-Geschlechtliche innewohnt, und an gewisse moderne Musik, die solchen Wirkungen nachstrebt. Auch hier also erweist sich der Orient für unser Gefühl als tief unkünstlerisch, indem er seine einzige elementare Kunst eben nicht als menschliche Kunst, als geistigen Ausdruck bildet, sondern als ein Element entfesselt, das aufs Leben einstürmt, Leiber bewegt, Massen hinreißt, Tiere bezaubert.

Die moralische Wertung des Daseins: die Religion, und die moralische Wirkung des Ton-Elements: die Naturmusik, das sind die beiden Schöpfungen des Orients, die auch aufs Abendland gewirkt und es entscheidend beeinflußt haben. Da sie beide im Willen verankert sind und ihr Wesen Einwirkung aufs Leben ist, so wohnte ihnen auch der Trieb zum Herrschen und Unterjochen inne: sie sind gewandert, sie haben die Welt erobert oder doch zu erobern gesucht. In der ganzen Scala moralischer Möglichkeiten hat sich überall der gleiche Trieb zur Bekehrung entfaltet: in der Massensuggestion bacchischer Züge; in der Ausbreitung islamischer Lehre mit Feuer und Schwert; in dem Leidenstriumph christlicher Blutzeugen.

Man frage sich, ob je eine geistige Schöpfung des reinen unbeeinflußten Abendlandes einen gleichen Lebensfanatismus entfaltet hat: und man wird den tiefen Unterschied zwischen moralischer und künstlerischer Lebensauffassung verstehen.

4.

Der Grieche lebt nicht, wie der Orientale, in einer überschwänglichen Welt, der seine Einbildung nichts mehr hinzufügen kann, sodaß er die Hand nur noch ausstreckt um nach ihr zu greifen; auch nicht, wie der Nordländer, in einer Welt, die den Sinnen so wenig bietet, daß die Bilder, die er in seiner Sehnsucht erschafft, so überschwänglich und geistig werden, daß in der Körperwelt ihnen nichts mehr entsprechen kann; sondern: ein mäßiges Klima, eine reiche, aber nicht üppige Natur, die das Auge erfreut und sättigt ohne es zu blenden, giebt ihm die Möglichkeit, sein geistiges Schauen im leiblichen Bilde zu verkörpern. Er bildet ab, er drückt die Vision in der Materie ab, er stellt sie heraus in einem zweiten Bild, das die Züge der Körperwelt trägt, auf der sein Auge in Wohlgefallen ruht. So muß er auch

die Gesetze der Körperwelt achten: sie werden Maß und Bindung des Geistigen. Die organische Form des menschlichen Leibes wird das Maß, nach dem die geistige Gestalt verkörpert wird, nach welchem auch die Proportionen des Bauwerks sich richten. Aus solcher Erfüllung des Geistes im Stoff entsteht Schönheit. Aber nicht nur für das Auge und die tastende Hand wird Schönheit gefordert: auch das Ohr verlangt, bei der Mitteilung des Geistigen, den körperlich schönen Klang, den im regelmäßigen Takt beruhigten: schönen Rhythmus. — Wir hatten schon beim Vergleich mit dem deutschen Vers das Eigentümliche der griechischen Dichtung in dem Nebeneinander begrifflicher Mitteilung und sinnlicher Bezauberung durch schöne Wortleiber im schönen Takt des Vortrags gefunden. Dieses Nebeneinander von geistiger Bedeutung und schöner Form hat seinen Grund in dem bildnerischen, plastischen Trieb des Griechen, den es immer drängt, in einem Stoffe runde, selbständige, für sich bestehende Gestalten zu bilden, Bilder von ihrem Urbild zu lösen und zu eigenem Leben abzustoßen. Solche Verleiblichung: Vermenschlichung ist schon die Gestaltenwelt seines Mythus, in deren Treiben sich die ursprüngliche tiefe Naturbedeutung vergißt, und nur ein reines Spiel, eine Augenfreude bleibt. Noch deutlicher wird dies bei der Darstellung dieser Götter in der bildenden Kunst: sie haben sich hier sämmtlich zu bestimmten Typen menschlicher Schönheit verkörpert, sie sprechen zum Auge als reine Darstellung, der metaphysische Ursprung ist vergessen: die absolute Bildform hat sich von der Vision gelöst. Wir müssen hinzufügen: für uns — denn der metaphysische Trost, den selbst diese schönen Leiber für den Griechen noch bedeuteten, solange sie im cultischen Zusammenhang seines Lebens standen, ist für uns nicht mehr unmittelbar zu spüren — wir können ihn nur aus dem ahnen, was wir sonst von griechischem Leben wissen. Dieses Leben aber ist nicht mehr unser Leben, und darum kann die griechische Kunst nicht mehr unsre Kunst sein. Gerade hier aber hat der verhängnisvolle Irrtum eingesetzt: ge-

rade weil die griechische Kunst den Römern und Romanen reine Darstellung menschlicher Schönheit schien, ohne inhaltliche geistige Beimischung, ist sie, losgelöst von ihrem Leben, als die vollendete und für alle Zeiten gültige Kunst übernommen und weiter gebildet worden; ja man hat, aus diesem Grunde, in der reinen Darstellung an sich das eigentliche Ziel aller Kunst erblicken wollen.

Für uns ist hier wichtig, daß die reine Bild-Form, die Darstellung der Schönheit nach Gesetzen der Körperwelt, das eine wichtige Erbe der Griechenkunst an das übrige Abendland wurde.

5.

Der Grieche hat dem übrigen Abendland aber noch ein anderes Erbe vermittelt, das zwar nicht ganz sein Eigenstes war, in dem er sich aber am höchsten vollendete: die Musik als gebundene menschliche Kunst; und die Dichtung, soweit sie von der Musik durchdrungen und verwandelt ward.

Die Musik hat bei den ältesten Gesängen des Griechen nur die begleitende, betonende, taktschlagende, taktierende Function. Der von der Kithara begleitete epische Vers Homers erfährt eine fundamentale Umwandlung durch den Einfluß der elementaren ungebundenen Gefühlsmusik, die mit orgiastischen Culten aus Asien auch zu den Griechen drang: er bleibt nicht mehr fortlaufender gleichmäßiger Takt: die bewegte melodische Linie, die Tanzweise, bewirkt auch in der Dichtung, die bald mit ihr zu wetteifern sucht, Bewegung, die Vorwärtsstürmen, Einhalten, Zurückfluten hat: es entsteht die Strophe als ein begrenztes und in sich geschlossenes Gebilde, das doch die gewaltsamste rhythmische Abwechslung in sich birgt. Das griechische Lied, das sich aus der Strophe aufbaut, lebt nur durch den musikalischen Vortrag, es ist, wie unser Kirchen-Choral, Dichtung auf eine bestimmte

Melodie. Daher fällt beim bloßen Sprechen auf, wie diese raffinierten und complicierten Rhythmen, hinter denen man überall Musik vermutet, doch wieder völlig zum Schema geworden sind. Das Grundgesetz, daß Takt und Rhythmus zusammenfallen, hat auch hier Geltung behalten: man unterscheidet die schwierigsten Versmaße, in denen gedichtet wurde, aber nie den Eigenrhythmus eines einzelnen Gedichts. Bei der ersten Berührung von Musik und Dichtung war er wohl da, wie denn die geltenden Versmaße alle die Namen ihrer Erfinder oder die Namen ihrer Volkslied-landschaftlichen Herkunft tragen. Für die Dauer aber wurde das Einzelne so gefundene Gesetz. Und von diesen *losgelösten: absoluten Formen*, an die nun der Inhalt *gebunden* wurde, hat die römische, romanische und alle klassizistische Poesie gelebt bis auf den heutigen Tag. Auch hier zeigt sich der formende Grundtrieb des Griechen, aber auch das Erstarrende und Tötende, das in einer selbständigen Loslösung der Form, das in der typisch gewordenen Versform sogut wie in der typisch gewordenen Bildform liegt. Das beweist nichts gegen die griechische Kunst, es beweist nur wieder, daß ein *Erleben* der griechischen Kunst im tiefsten Sinne uns ewig versagt sein wird, weil wir ihre *Ganzheit* nicht mehr zu sehen vermögen: und diese Ganzheit lag für die griechische Dichtung in der *Vereinigung* mit einer *Musik*, die uns verloren ist. Diese Musik war der eigentliche metaphysische Hintergrund, vor dem allein die begriffliche Bestimmtheit und die körperliche Schönheit der Dichtung Bedeutung hatte. Die Duplicität der apollinischen Bildwelt und des Dionysischen Wesensausdrucks hat, um mit Nietzsche zu reden, in ihrer Wechselwirkung die griechische Dichtung und insbesondere ihre höchste Vollendung, die Tragoedie, erschaffen. Daß aber die Einwirkung der ursprünglich fremden Macht des Dionysischen möglich wurde, hat in jenem Dualismus seinen tieferen Grund, welchen die griechische Veranlagung zum Ab-Bilden in sich trug: in dem Dualismus von Geist und Leib, von Wesen und Form, der in

dem selbständigen Herausstellen von absoluten Bildern sich offenbart. Die künstliche Trennung der einzelnen Künste, die Richard Wagner dem modernen Menschen vorwirft, ist gerade griechisches Erbteil, und auf den Trieb zum plastischen Herausstellen des Gedichts wie der Gestalt zurückzuführen. Daß der Grieche in der Tragoedie ein Gesammtkunstwerk sich erschaffen mußte, ist nur ein Zeichen dafür, daß ihm durch seinen bildnerischen Trieb die für unser Gefühl zusammengehörigen Bestandteile der Kunst schon frühzeitig auseinandergegangen waren, und ihm eine Scheidung in mehr inhaltliche und mehr formale Künste sich schon vollzogen hatte, die in der Versöhnung des Gesammtkunstwerks sich nun ergänzen und gegenseitig erläutern sollten. Eine solche getrennte Kunst war ihm hierbei auch die Musik geworden: sie war nicht mehr die Urgefühlsprache des Orientalen, sie war in Gesetz und Maß gebunden; sie riß nicht mehr körperlich hin, aber sie gab im sinnlichen Klang die tiefere Gefühlsbedeutung der körperlich schönen Worte und Gestalten und der begrifflich klaren Gedanken. Sie war nicht selbst bildgesättigt und geistig ausdrucksfähig, wie später die nordische Musik: denn Bild und Geist bestand neben ihr, zugleich mit ihr. Sie war absolute, losgelöste, in ihren eigenen Klängen befriedigte Kunst, nicht von dichterischer, sondern von musikalisch-sinnlicher Bestimmtheit, und insofern auch Darstellung, Herausstellung, Formung. Sie lebte, wie die andern Künste, nur in Beziehung auf das griechische Leben, und wäre, wenn wir mehr von ihr kännten, unsern musikalischen Bedürfnissen gewiß fern und unbefriedigend. Als solche absolute Kunst hat sie es aber zu einer selbständigen formalen Weiterüberlieferung, zu einem reichen theoretischen Ausbau bringen können, auch nachdem das griechische Leben längst gestorben war; und hat, wie die anderen Künste des Griechen, das übrige Abendland beeinflußt.

6.

Der plastische Trieb des Griechen, jener Trieb, das Geistige in der Wirklichkeit der Körperwelt abzubilden und anzuschauen, hat nicht nur den Bund eigentlich formaler, absoluter Künste erzeugt: sondern auch das formale, abstracte, begriffliche Denken. Es ist das Begreifen im eigentlichen und im übertragenen Sinne: das tastende Berühren der Körperwelt, das Ernstnehmen der Körperwelt (nicht zum Besitzen — Ergreifen, wie im Orient — sondern zum Bild), was zum sinnlichen Formen wie zum verstandesmäßigen Erklären treibt. Der Klarheit, Bestimmtheit und Kälte des plastischen Gestaltens entspricht die Klarheit, Bestimmtheit und Kälte des logischen Erfassens. Plastik und Logik sind die Pole des gleichen diesseitigen Triebs; Schönheit und Wahrheit sind Antworten auf Fragen, deren Art das Auge und die tastende Hand bestimmt; sie bedingen das „harmonische" Verhältnis des Griechen zur „Welt". Diese Fragestellung und diese Antwort haben die romanischen Völker übernommen; ja, seit der Renaissance auch die Deutschen: bei welchen sie jedoch die Quelle tiefer Irrtümer und Verwechslungen in allen geistigen Dingen geworden ist.

Das Auseinandertreten des geistigen Grundtriebs in Plastik und Logik im radicalen Sinne, die Scheidung in künstlerische und theoretische Menschen, hat erst das späte Griechentum erlebt und in dieser Form auf das übrige Abendland in der angedeuteten Weise vererbt. Die älteren griechischen Philosophen zeigen in ihren Versuchen einer Weltdeutung, nicht Welterklärung, den plastischen und logischen Trieb noch vereint: sie gelangen auf dem Umweg logischer Proceduren noch zum künstlerischen Gestalten. Selbst der Dialectiker Platon giebt seine tiefsten Wahrheiten nach langer begrifflicher Discussion noch im mythischen Bilde: und diese Plastik macht seine Größe aus, nicht jene Logik. — Der griechische Mythus selbst trug, wie wir sahen, den Keim zur

selbständigen Loslösung der Kunst in seiner übergroßen plastischen Vollendung in sich: die Weltdeutung war so bestimmt und unveränderlich verkörpert, so zum Typischen versteinert, daß nur an der festen äußeren Form weiter geschaffen werden konnte; das heißt: die Kunst wurde selbständig und auf die Wiederholung und Ausschöpfung der verschiedenen Typen des sinnlich Schönen beschränkt. Dem entsprach notwendig ein Unsinnlicherwerden, seinerseits in seinem Elemente Selbständigwerden des noch nicht befriedigten und in jenen Formen noch nicht erschöpften geistigen Deutungstriebes. So entstand das abstracte Denken: im griechischen Leben bestand fortan künstlerische und wissenschaftliche Darstellung der Welt neben einander. Jetzt erst wurden die Bilder des Mythus als unwirklich und nur durch die schöne Kunstform und durch die verstandesmäßig hineininterpretierte „tiefere" Bedeutung gerechtfertigt angesehen. Im uneigentlichen Sinne gebraucht jetzt der Dichter, Künstler, Philosoph die Mythologie: als Stoff, als Einkleidung, Bekleidung von sinnlichen Empfindungen und abstracten Gedanken.

Diesen Zustand der spätgriechischen hellenistischen Zeit muß man sich vor Augen halten, wenn man einerseits die spätere Auferstehung dieses Wesens in der Renaissance begreifen will; und andrerseits verstehen will, wie das Christentum auf das Griechentum wirken und sich zugleich nach ihm wandeln konnte.

7.

Das Christentum war, wie alle orientalischen Religionen, ursprünglich bildarm und kunstfeindlich. Es war die Anleitung zu einer bestimmten Praxis, dem Seligwerden durch ein Tun. Für diese moralische Wertsetzung war die geistig-sinnliche Weltdeutung gleichgültig: es war ohne Mythus.

Als nun das Christentum mit dem aller moralischen Lehre innewohnenden Trieb zur Eroberung und Bekehrung aufs Abendland übergriff, mußte es der Sprache des Abendlands sich bedienen, um überhaupt verstanden zu werden. Dieses erfaßt und verwirklicht zu haben, ist die Tat des Heidenapostels Paulus. Griechische Aufklärung und griechisches Bedürfnis nach mythischer Anschauung waren ihm vertraut: er mußte diesen Griechen die Lehre Christi mythisch legitimieren. Um aber zu verhindern, daß den aufgeklärten Griechen, die den Mythus nur noch künstlerisch erfaßten, der neue Mythus nur ein Bild neben andern würde, mußte er den ausschließlichen Glauben, das Fürwahrhalten dieses Mythus fordern. Das Ergebnis war: der christliche Mythus als Dogma. Unter dem Zwang mythisch-abendländischen Geistes wurde die Gestalt Christi als Gottessohn, sein Leiden, seine Auferstehung, mit dem jüdischen Weltschöpfer, mit dem Sündenfall, mit der Gesetzgebung des Moses, mit den Repräsentanten der jüdischen Geschichte in Zusammenhang gebracht. Neben dem dürftigen jüdischen Mythus und der zur Mythologie umgestalteten jüdischen Historie wirkten uralte arische Vorstellungen, wie die der Dreieinigkeit, auf das werdende Christentum ein. Aber mit den mythischen Bestandteilen der verschiedensten Überlieferung gelangten auch fremde Culte ins Christentum und machten aus Mythus und Dogma ein Drittes, wodurch es eigentlich siegreich ward: das Mysterium. Im antiken Geheimcult hatte sich aus griechischem Mythus und ursprünglich orientalisch-orgiastischem Cult eine Mischform gebildet, in der Willensmagie und ästhetisches Erlebnis seltsam verbunden war: das dionysische Erlösungsmysterium. Dieser Mysteriencult war, durch immer neue orientalische Einflüsse genährt, in der ganzen alten Welt in den verschiedensten Formen und Abarten verbreitet. Durch seine Einwirkung ward aus dem christlichen Abendmahl, der ursprünglichen symbolischen Erinnerungsfeier, ein magischer Vorgang, an dessen Erlebnis der Gläubige teilhatte. Durch seine

orientalische Herkunft war das Christentum dazu vorbereitet, daß eine leibliche Zauberwirkung in den Mittelpunkt des Cultes gestellt ward: das entsprach der moralischen Willens- und Wesenseinwirkung, auf die es ausging. Daß aber die Forderung, der Lehre Christi nachzuleben, mit der Zeit nur in besonderen Gemeinschaften, den Mönchsorden, verwirklicht werden konnte; und nicht in der christlichen Praxis, sondern im christlichen Cult der Schwerpunkt des religiösen Lebens für die Allgemeinheit lag: das war an sich schon abendländischer Einfluß: die Kirche war bald nicht mehr eine zu gleichem Tun verschworene Gemeinschaft, sondern eine durch das gleiche Erlebnis vereinigte Cultgemeinde. Schon der Name christliche „Kirche" verschiebt den Accent vom Leben aufs Erleben. Freilich, die Art des Erlebens beruht zunächst noch auf orientalischen Voraussetzungen: magische Verwandlung, Zauberei: nicht als Bild, sondern als wirklicher geglaubter Vorgang; körperliche Teilnahme an diesem Vorgang (Verzehren des wahren Leibs, Trinken des wahren Bluts); innere Umwandlung, „Erlösung", durch diesen Vorgang: Teilnehmen, Teilhaben am Wesen, Vereinigung mit der Gottheit durch ein leibliches Tun.

Dem mythisierten und cultisch gewordenen Christentum dienen nun auch die Kunstformen, die die Antike ausgebildet hatte. Die reine Freude an der Form war dem Christen unzugänglich, er konnte, gemäß seiner moralisch-dogmatischen Richtung, das Bild nur als Sinnbild, als Symbol verwenden: er übernahm die antiken Bildtypen oder bildete sie nach, um einen Lehrinhalt darin mitzuteilen. Repraesentative Einzelpersonen, die durch Inschrift und Attribute Bedeutung erhalten; symbolische Zeichen und Tiere; einfache historische Scenen parabolischen oder heilsgeschichtlich-belehrenden Inhalts — das ist die frühchristliche Bildwelt. Wie tief das Christentum der Bildkunst im abendländischen Sinne fremd war, zeigt dabei die immer wieder durchbrechende orientalische Neigung zum Wirklichnehmen des Bilds,

zur Bildanbetung, in den bekannten Bilderstreiten. Auch in der Baukunst wurden die Techniken und Formtypen der Antike rein äußerlich übernommen, als die eben vorhandene Convention, und nach dem cultischen Nutzzweck (im Baptisterium der Taufe, in der Basilika dem Meßopfer) umgebildet.
Wahrhaft entsprechend dem Wesen des Christentums war nur eine Kunst: die Musik. Sie war als Unterstützung des Cults willkommen, sie diente als moralisch-körperliche Überredung, wie einst im Orient. Wenn auch ihre Form der griechischen Kunstübung entnommen ward, durch die sie gemäßigt und gebändigt und auch theoretisch in feste Bahnen gezwungen war, so brach doch im Wesen das Orientalisch-Elementare durch, durch das directe Vorbild hebräischer Psalmodie gestärkt. Sie war nicht mehr orgiastisch-dionysisch (die Kirchenväter waren sich der verführenden Wirkung heidnisch-weltlicher Musik wohl bewußt und hielten sie streng von Gottesdienst und Kirche fern) — sondern geistlich; nicht mehr mit Lust bejahend — sondern schmerzhaft verneinend: aber gerade hierin bewies sie nur die Umkehr der Willensrichtung: die Einwirkung auf den Willen blieb, und ward stärker entfesselt als bei den Griechen. Je monotoner und strenger die alte Kirchenmusik das Erschütternde der Trauer und Klage, das Schauerliche und Totenmäßige als den Grundton ihrer Gesänge ausdrückt: desto mehr erscheint sie als eine elementare Gewalt und nicht als eine Kunst, und bildet so recht eigentlich das Gegenstück jener ekstatisch-orgiastischen Cultmusik des Orients; nur daß es hier nicht auf Tanz und Rausch der Leiber, sondern auf Zerknirschung und schmerzhafte Verzückung der Seelen abgesehen war. Steigerung der cultischen Ekstase durch Einwirkung auf den Willen, Vorbereitung der unio mystica, des Aufgehens im Wesen, wurde hier wie dort erstrebt; nur war dort überschwängliche Bejahung des Lebenswillens der Weg zum Ziel — hier Brechung, Ertötung, Verneinung. Ein solches Element, nicht eine Kunst, ist die Musik, soweit sie mit dem eigent-

lichen Cult zusammenhing, das ganze Mittelalter hindurch geblieben: dies ist, im Mittelalter, ihre religiöse Bindung und Function: sie lebte als moralische Verführerin zu Jenseits, Tod und Unterwelt. Ihr Rhythmus ist nicht der rasche Jubel des Tanzes, sondern das feierliche Schreiten der Procession; aber dieses ernste Einherschreiten hat dieselbe Macht über die Leiber wie das Rasen des Tanzes: es zwingt den Menschen in den Staub auf die Knie oder zum dumpfen gehorsamen Nachfolgen im Zug. Dieser christliche Gefühlston, dieser elementare Totenklang ist lange in der Musik nachgehallt, auch als sie zur selbständigen Kunst geworden war — wenn er auch nicht mehr mit Seelenangst das Gemüt des Gläubigen bedrückt, sondern der Phantasie des Schauenden als düstres Schattenbild erscheint. Allen Kirchen aber bedeutet die religiöse Cultmusik noch heute das gleiche, und läßt ihre Macht über die Gemüter, ihre Bändigung der irdischen Instincte, die Zähmung der Massen begreifen. —

Das letzte Erbe des Altertums, die Wissenschaft, wurde vom Christentum nicht nur in dem bereits geschilderten Sinne übernommen, daß die ganze Auffassung des Glaubens als eines Fürwahrhaltens durch sie bestimmt wurde; sondern sie herrschte in den ersten christlichen Jahrhunderten, auch nachdem die Glaubenssätze der Kirche sich auf diese Weise herausgebildet hatten, in der philosophischen Discussion dieser Dogmen, welche in jener Zeit einen außerordentlichen Umfang einnimmt. Neben griechischem Philosophengeist blieb aber auch die übrige antike Wissenschaft: Grammatik und Rhetorik, Geschichte und Naturerkenntnis, in jenen ersten Jahrhunderten lebendig. Die Kirchenväter waren, in unserm Sinne, klassisch gebildet; sie waren Kenner der antiken Litteratur; sie schlossen die kirchliche Geschichtsschreibung noch in ununterbrochener Folge an die antike Historie an; sie ahmten stilistisch die klassischen Autoren nach; sie trieben und überlieferten antike Musiktheorie, Mathematik und Astronomie. —

So sah das Christentum aus, ehe es nach dem Norden drang und die Germanen sich gewann: es war weder künstlerische Weltanschauung, noch wissenschaftliche Welterkenntnis, noch religiöse Weltbewertung — sondern: eine bunte Mischung aus allen dreien. Es bedurfte eines Zeugenden, welches diese verschiedenartigen Elemente zu einem neuen Ganzen umschaffen mußte, wenn sie nicht auseinanderfallen und absterben sollten. Dieses Zeugende war der germanische Geist.

8.

Wenn der Grieche, nach unsrer Ansicht, zwischen dem Orientalen und dem Nordländer eine Zwischenstellung einnahm; indem er, zwar wesentlich künstlerisch und nicht moralisch gerichtet, doch die Körperwelt ernst genug nahm, um in ihrer Nachbildung und Darstellung sein Geistiges zu versinnlichen: so sehen wir im Germanen, dem eigentlichen Abendländer, das Geistige so sehr in sich selbst zurückgezogen, daß eine Verdeutlichung der geistigen Gestaltenwelt durch körperliches Abbilden nicht mehr möglich ist. Seinem Auge bietet die Wirklichkeit sich nicht als ein Erfreuliches dar, er kann in ihr nicht die Übereinstimmung mit seinem Geiste finden, die sich beim Griechen als Schönheit darstellt: wie er, den größten Teil des Jahres, für alles Ruhen und Schauen, in das Innere seiner Höhle oder seines Hauses gebannt ist, so ist auch sein Geist, wenn der Kampf mit der Umwelt ihn ruhen läßt, ins Innere gerichtet. Die Innenschau, die er dann erlebt, ist ein Denken: aber nicht ein Nachdenken über das Wirkliche, kein Begreifen- und Verstehenwollen des Wirklichen; sondern ein Denken ohne Wirklichkeitsbeziehung, ein Phantasiedenken. Er denkt nicht über die Welt, sondern er denkt sich eine Welt; er erfindet; er dichtet. Ein Denken, das nicht in Wirklichkeitsbildern oder in Wirklichkeitsbegriffen geschieht, wie die

Plastik und Logik des Griechen, wird, um sich mitzuteilen, aus der unsichtbaren Bilderwelt der Phantasie nicht Bilder des Auges machen, sondern Bilder für einen tieferen Sinn, fürs Ohr: Klang-Bilder, Wort-Musik. In dieser erschütternden sinnlich-musikalischen Wirkung seiner Kunst zeigt sich der Germane scheinbar dem Orientalen verwandt: aber während dieser mit dem elementaren Gefühlston der Musik auf den Willen wirkt und moralische Ekstase hervorruft, dient beim Germanen die Gefühlswirkung immer nur dem Geistigsten, dem Wort. Im Überschwänglichen und Irrationalen sind Beide sich ähnlich und verwandt, und stehen zusammen gegen den maßvollen und rationalen Griechen; aber der Überschwang wurzelt bei dem Einen im Willen, im übermäßigen Besitz der Realität; bei dem Andern im Geist, in der völligen Fremdheit und Abgeschiedenheit vom Realen. Denselben Gegensatz wie das formale Ausdrucksprincip spiegelt das Inhaltliche: die Lehre und Metaphysik des Orients, im Unbegrifflichen und in der Phantasiegröße dem Germanischen verwandt, ist doch immer moralisch gemeint, will aufs Leben einwirken und hat das Leben verwandelt; während das deutsche Denken völlig Phantasie-Selbstzweck, Dichtung, Deutung ist und niemals ins Leben eingreifen will und eingegriffen hat, wo es rein und unbeeinflußt waltete. In der Mitte steht wieder der Grieche, mit der darstellenden Verklärung der Welt in Wissenschaft und Kunst: in dem Vorurteil der Begreifbarkeit und Darstellbarkeit vom Germanen unterschieden; in der tragischen Einsicht in die Unverwandelbarkeit und Unbeeinflußbarkeit des Lebens, in der anschauenden künstlerischen Richtung des Geistes dem Germanen tief verwandt. —

Ehe nun der Germane, der vom Orientalen und vom Griechen in seinem geistigen Wesen so verschieden war, nach seinen eigenen inneren Gesetzen sich entwickeln und vollenden konnte, drang das orientalische Christentum und in seinem Gefolge die antike Geistescultur sich ihm auf. Bei ihm kam nicht, wie beim Griechen, ein

hohes Alter der Cultur, eine Auflösung der geistigen Werte durch Wissenschaft, der neuen christlichen Lehre entgegen; sodaß man hätte sagen können: er war reif für das Neue und Andere, es gab ihm etwas, was er verloren hatte und was er von selbst nicht mehr erlangen konnte: sondern er wurde mit Gewalt, gegen jedes innere Bedürfnis, mit dem Schwert, der neuen Lehre untertan gemacht. Was konnte ihm das Christentum bedeuten? Zur moralischen Fragestellung war er als Abendländer, noch dazu als gesunder, jugendfrischer, aufstrebender Abendländer, noch unvorbereiteter als der Grieche: die vieltausendjährige Erfahrung des Orients, der Orient selbst als Klima und Gesichtskreis gehörten dazu, um die Willensorientierung des Christentums überhaupt zu verstehen. Es fehlte ihm ferner die Skepsis und Aufklärung einer müden Cultur, die Unterscheidung zwischen Wahr und Unwahr, Begreiflich und Unbegreiflich, um, wie der Grieche, im Sinne des hellenisierten Christentums zu glauben. Er war noch im mythischen Stadium, im Zustand der Naturdeutung, Naturvergötterung, Heldendichtung: christlicher Glaube mußte seinen Instincten so tief zuwider sein wie christliche Lehre. Trotzdem ist es historische Tatsache, daß er das Christentum annahm. Was ging da vor sich? Gab er sich auf? Verwandelte er sich?

Er gab eines auf: das eigentlich erschaffende, erfindende Denken, die freidichterische selbstherrliche Weltdeutung, die er eben in Mythus und Epos zu entfalten begann. Das Denken wurde gebunden, wurde einem fremden Gedanken dienstbar, stand nicht mehr als freie Tätigkeit im Mittelpunkt aller geistigen Nöte und Bedürfnisse. Dichtung im höchsten Sinne, die zugleich Erfinderin und Gestalterin ist, fehlte ihm fortan in der vollen Wortdeutlichkeit; da alle Wortdeutlichkeit und Gedankenfreiheit gegen die herrschende Glaubenswahrheit verstieß.

Er behielt die umschaffende dichterische Fähigkeit, die Kraft der Phantasie und des erschütternden Ausdrucks, die mir, ganz

abgesehen von Gedanke und Inhalt, als seine ursprüngliche künstlerische Begabung erkannten.
Die Folge davon war, daß die eigentliche nationale Wort-Dichtung ihre mythische Allgemeinverbindlichkeit und ihre cultische Function verlor, daß sie zur künstlerischen Scheinwelt neben der religiösen Glaubenswelt wurde; daß der mythenbildende Trieb aber auf die neue ernstgenommene Glaubenswelt sich warf und im fremden Stoff seine Weltanschauung bildete, die er im eigenen nicht hatte vollenden können.
Dies ist die historische Grundtatsache der deutschen Kunst, ja des deutschen Geistes: daß die musikalische Wort-Form und der geistig-sinnbildliche Trieb durch eine fremde Einwirkung auseinandergerissen wird; daß eine tiefe, selten überbrückte Kluft aufgerissen wird zwischen einer untergeordneten Volksdichtung und einer herrschenden religiösen oder Cultur-Kunst.

9.

Nicht daß das Volk, im Gegensatz zum Individuum, dichte, macht das Wesen der Volksdichtung aus: sondern die eigentümliche Ausübung und Aufnahme der Kunst innerhalb der Volksgemeinschaft, welche von der Ausübung und Aufnahme der Kunst unter Cultivierten wesentlich abweicht, und beim Deutschen durch jene historische Tatsache der Trennung der Dichtung vom Cultischen erklärt wird.
Solange der nationale Natur-Mythus unumschränkt und unbeeinflußt herrschte, hatte auch sein Ausfluß, jene ursprüngliche Dicht-Musik, cultischen Charakter und cultische Function, in jenem oben dem mythischen Erlebnis zugesprochenen Sinne. Den Priester-Sänger früher Zeiten umgab ein Zuhörerkreis, der mit Andacht und Erschütterung die Taten der Götter und Helden

vernahm. Der feierliche Tanz beim Opferfest, der feierliche Umzug mit Götter- und Natursymbolen, der Gesang der Priesterjungfrauen, der Schlachtgesang der Krieger: alles das war Ausstrahlung des Mythus, der noch bindend war für alle dichtende Tätigkeit. Priester, Sänger, Dichter waren in einer Person vereinigt, Aufführung und Aufnahme der Dichtung war Gottesdienst. Noch an den Höfen der Germanenkönige zur Zeit der Völkerwanderung gab es einen gefeierten Sängerstand, der das Heldenepos pflegte, gleich den griechischen Sängern der homerischen Zeit. Volksglaube und Volksdichtung war Volk und Fürsten gemeinsam; ja die Fürsten waren, wie sie die obersten Priester waren, die Beschützer der Kunst und die Hüter der Überlieferung.

Das wurde von Grund aus anders, als das Christentum eindrang. Fürsten und Könige waren die ersten, die den neuen Glauben annahmen — das Volk ward im Geistigen führerlos, es wurde auf sich selbst gewiesen. Es blieb, sonderlich auf dem Lande, der alten Naturpoesie getreu: in Sitte und Brauch des Dorf- und Waldbewohners, in Spiel und Spruch, in Tanz und Umzug, im gesungenen Lied, im erzählten Märchen blieb der alte nationale Mythus gewahrt, wenn er auch nicht mehr als das Heiligste und Höchste im Mittelpunkt des Daseins stand, wenn er auch nur das geächtete aber vertraute Alte neben dem herrschenden Neuen war. Die Poesie wurde jetzt vom Volke selbst ausgeübt und gleichsam wie in einem großen vertrauten Familienkreise gepflegt. Es gab keinen Dichter- Sänger- und Tänzer-Stand, bewußte geistige Führer fehlten. Es gab kein Vorlesen, Vorführen, Vorsingen, Vortanzen — sondern ein gemeinsames Mitwirken Aller an Gesang, Erzählung, Tanz und Spiel. Es gab keine technische Vorbildung, keinen Kunstberuf, und darum auch kein Kunstpublicum im heutigen Sinne: der wahre innere Trieb, die echte schöpferische Anlage macht, innerhalb überlieferter, bindender, allen gemeinsamer und verständ-

licher Formen im Augenblick, in der Improvisation den Meister dieser Kunst.

Wer in abgeschiedenen Bergen oder einsamen Wäldern je dem echten Volksgesang gelauscht hat; wer das wechselnde Spiel von Gesang und Tanz, Ballade und Erzählung, mit dem wechselnden Sichhervortun einzelner Begabter oder Gedächtnisstarker erlebt hat — der weiß, daß die volkstümliche Kunstpflege nichts historisch Vergangenes ist, sondern, durch Jahrhunderte, überall da sich lebendig erhalten hat, wo Bildung und Cultur nicht hingedrungen sind. Die Art dieser Kunstpflege stammt daher, daß der eigentlich nationalen Dichtung die cultische Weihe und geistige Herrscherstellung abhanden kam, seit ein fremder Glaube, der christliche, in die Seelen gepflanzt wurde. So übt das Kunstwerk nicht mehr feierlich-gottesdienstliche Wirkung aus, sondern es lebt vertraulich nahe durch die tätige Mitwirkung jedes Einzelnen. Das seelische Erlebnis des Kunstwerks wird nicht gesucht, indem man, selbst still, dem Zuhören oder Zuschauen ergeben, die ästhetische Wirkung an sich erfahren will; sondern indem man sich selbst durch künstlerische Tätigkeit in die Aufführung des Kunstwerks mischt. Von Liebe oder Heimweh ergriffen, s i n g t der Einzelne das überlieferte Liebeslied oder Heimatlied s e l b s t, anstatt eine Gelegenheit zu suchen es zu h ö r e n — das ist, aus den angeführten historischen Gründen, das Verhältnis des Volkes zur Kunst.

Es ist auch, um dies gleich hinzuzufügen, das Verhältnis des K i n d e s zur Kunst. Denn es ist, bei zunehmender Bildung und Cultivierung auch des einfachen Volks, die fernere Entwicklung gewesen, daß ganze Gattungen oder Bruchteile der Volksdichtung, die vor einem andersartigen Glauben oder vor zunehmender Verstandeskritik nicht mehr Stand halten konnten, als harmloses Spiel dem Kind überlassen wurden; wie etwa das Kindermärchen, der Kinderreim und -Reigen: sodaß Reste ursprünglich mythischer Dichtung ihre Pflege nun allein noch bei den Kindern

fanden. Der Erwachsene hat dieser allgemeinen Entwicklung sich nicht entziehen können: dennoch hat er ein richtiges Gefühl dafür behalten, daß dieses verachtete Kindliche sein wertvollstes geistiges Gut, sein einziges rein nationales Besitztum ist; daher ihn, angesichts kindlicher Kunst, das Gefühl der Rührung ergreift. Denn dieses Gefühl geht tiefer, als es die Erinnerung an den ihm verlorenen kindlichen Zustand an sich erregen würde; auch wird es nicht durch den Anblick des spielenden Kindes allein hervorgerufen: sondern durch die Tiefe und Bedeutsamkeit seines Spiels. So wird es begreiflich, daß der Deutsche von allen Völkern allein das Kindliche auch in der hohen und cultivierten Kunst als einen stärksten und letzten Ausdruck des Geistigen kennt; das macht: er empfindet es als ein Zurückgreifen auf seine eigenste nationale Gleichniswelt, die durch ein seltsames Schicksal in seiner völligen Reinheit nur dem Kinde bewahrt ist, dem bewußten Manne aber ernst zu nehmen versagt ward; da fremde Bilder als höchste Werte in das Centrum seines Geistes gestellt sind.

10.

Dies ist die eine entscheidende Einwirkung des Christentums auf die deutsche Kunstentwicklung gewesen: daß eine abgesonderte Volksdichtung entstand. Wie hat nun der Deutsche seinerseits auf das Christentum gewirkt: wie entstand seine religiöse Kunst? —
Wo der Geist noch nicht begreifen will; wo er noch nicht zwischen Wirklichkeit und Schein unterscheidet: da kann auch nicht der Glaube an religiöse Heilstatsachen als etwas Besonderes vom gläubigen Fürwahrhalten aller andern Sage und Historie unterschieden werden. Die Glaubensgeltung, das heißt: die Phantasiebedeutung des christlichen Mythus war für den Germanen dieselbe wie die des heimischen Mythus und der durchs Christentum ihm überlieferten antik-heidnischen Sage und Geschichte. Hier

half allein eine **moralische Wertunterscheidung**: alles Christliche war gut und göttlich, alles Heidnische war bös und teuflisch; beides aber, das Reich Gottes und das Reich des Teufels, war für den nordischen Phantasiemenschen gleich **wirklich**. Mit dieser Gleichstellung für die schaffende Phantasie war die Durchdringung des christlichen Mythus und der antiken Historie mit den Elementen des nordischen Volksglaubens möglich gemacht: die Erschaffung einer neuen reichen Bilderwelt konnte anheben, die wohl den Wertgegensatz zwischen Gott und Teufel spiegelte, aber in Formen und Gestalten, die wenig mehr mit der ursprünglichen dogmatischen Absicht des Christentums zu tun hatten. Denn diesen Neuschöpfungen, denen ursprünglich allen ein christlich dogmatischer Sinn innewohnte, kam mit der Zeit die orientalische Function des stellvertretenden Symbols abhanden: sie wurden zu Ausdrucksformen ganz anderer Gefühle, sie wurden zu Bildern einer rein künstlerischen Weltdeutung —: aus der orientalischen **Lehre** erwuchs die nordische **Kunst**.

Dieser Umwandlungsprozeß ist nicht nur im eigentlichen Deutschland vor sich gegangen; sondern er hat sich auf alle Länder germanischen Stammes erstreckt: und das waren im Mittelalter außer England und den Niederlanden auch Frankreich, Italien und Spanien, in denen seit der Völkerwanderung das germanische Element das **herrschende** war, und durch seine frische junge Blutzufuhr auch im Geistigen ein Wieder-jung- und -natürlich-Werden auch der ursprünglichen und älteren Volksteile bedeutete. Für den Menschen antiker Cultur war der Germane in Mitteleuropa ein unwissendes Kind, das nur träumte und dichtete; der Süd- und West-Europäer wurde unter der Herrschaft dieses Kindes selbst wieder zum Kinde: er verlor die antike Bildung, die er noch in den ersten christlichen Jahrhunderten besessen hatte; alles historische Erinnern ward traumartig und märchenhaft. Die **Finsternis des Mittelalters** begann, die die Verfechter klassischer Bildung und Wissenschaft nicht müde werden als die

Nacht alles Geistes zu schildern. In Wahrheit war sie die wohltätige Dämmerung, unter deren Schutz allein sich zeugende Kräfte sammeln und Neues entsteht. Wäre das grelle Licht spätantiker Aufklärung mit einem Sieg des Romanischen über das Germanische damals herrschend geblieben, so hätte Europa schon damals das Nebeneinander dogmatisch erstarrter Religion, unfruchtbarer Wissenschaft, und bloß spielender schmückender Kunst erlebt, womit erst die Renaissance, ein Jahrtausend später, die Welt beschenkt hat —: aber nimmermehr eine christliche Kunst als innerste Angelegenheit des ganzen Menschen, wie sie das Mittelalter in Wahrheit erschaffen und besessen hat. —
Das augenfälligste Symbol dafür, wie der Germane aus dem Fremden das Eigene gestaltete und wie ihn der Mangel an wissenschaftlicher Bildung und Kenntnis gerade zum Schöpfer machte, ist die lateinische Kirchensprache gewesen, das von allen Klassizisten als barbarisch verrufene Mittellatein: die Wort-Leiber sind die klassisch-römischen; ihr Geist, ihre Verbindung, ihr Ausdruckswert; Bedeutung, Satzbau, Rhythmus: sind germanisch. Da ist nichts verderbt, wie der Philologe will; sondern verwandelt, in einem neuen Geiste umgewandelt: und allerdings ist hierzu Mißverständnis, Verwechslung, Bedeutungs- und Constructions-Veränderung notwendig gewesen. Wie sehr diese Sprache nur ein verhüllter germanischer Dialekt ist, beweist die Tatsache, daß italienische und französische Autoren des Mittelalters, die lateinisch schrieben, ihren eigentümlichen Charakter bei einer Übersetzung ins Deutsche bewahren, bei der Übersetzung in modernes Französisch oder Italienisch ihn aber sofort verlieren, da diese Sprachen, seit der Renaissance, der Gewandheit, Eleganz und logischen Klarheit des klassischen Latein sich wieder bewußt genähert haben, von der sie im Mittelalter, wie die lateinische Sprache selbst, unter dem Einfluß des germanischen Geistes abgefallen waren.

Unter der Hülle dieser scheinbar fremden Sprache, die allen christlich-katholischen Völkern des Mittelalters gemeinsam war, vollzog sich allmählich der Ausbau der christlichen Weltanschauung im germanischen Geiste.

11.

Die erste große Synthese des Antiken, Christlichen und Germanischen war das Gedankengebäude der Scholastik.
Es war kein eigener innerer Drang des Germanen und konnte es bei dem mythischen Zustand, in dem er noch lebte, nicht sein: die Welt und sich selbst, sein Sein und Denken und Handeln begreifen zu wollen: es war das antike Erbe der ersten christlichen Jahrhunderte, sich mit dem aufgeklärten philosophischen Verstande auseinandersetzen zu müssen. Diesem Vorurteil unterlag der Germane bei der großen Ehrfurcht, die er dem durch die Kirche geheiligten antiken Geiste entgegenbrachte: er machte sich auch ans abstracte Denken, und wartete nicht, ob ihn sein innerer Trieb von sich aus je dahin führen würde; er wurde Logiker nach dem großen verhängnisvollen Vorbild Aristoteles. Aber diese Logik stand nun gänzlich im Dienste der Anschauung: die Sinnbilder der christlichen Lehre, durch germanische Phantasie vertieft, bereichert, vermehrt, bedeuteten schon die letzte anschauliche Deutung der Welt: das Denken durfte sie nicht aufheben; es durfte nur um sie kreisen, sie umspinnen, mit ihnen zusammenklingen. Es hatte kein unbekanntes Ziel zu erreichen, keine Wahrheit zu entdecken; es kehrte immer in sich selbst zurück, es hatte seinen Zweck und seinen Lohn in sich. So ist selbst das abstracteste logische Denken im Mittelalter Kunst gewesen: reines, zweckloses, in sich befriedigtes Spiel.
Ein Gedankengebäude ist nur möglich, wenn man von einem

festen Grund gegebener Wahrheiten ausgeht, und wenn man das Ziel, die Spitze, die Krone, den Abschluß des Baues weiß; alles andre ist dann Form: Plan, Grundriß, Disposition; Gliederung der Gedanken; abermalige und immer neue Gliederung, Verästelung; Aufstreben zu dem einen, nicht gesuchten sondern gewußten Ziel; Wiederniederblicken und Herabsteigen zum Fundament; Wiederemporsteigen, Stützen, Wölben, Abschließen, Krönen. Der Genuß liegt in der Bewegung, im Zahlenrhythmus, in dem das Auf oder Ab disponiert wird; im Auseinander- und Ineinandergreifen der Begriffe, in der Polyphonie und schließlichen Harmonie der Begriffsklänge; im Stützen und Tragen, im Annähern und Verschmelzen der Sinnbilder. Begriffsarchitektur ist Gedankendichtung am Gegebenen: die Phantasie waltet hier nicht freischöpferisch und erfindend, sie kann nur die Dimensionen des Bauens bestimmen, dem Gebäude im Ganzen Kühnheit und Wunderbarkeit, im Einzelnen Reichtum und unerschöpfliche Verzierung verleihen. So waltete die Phantasie des Germanen, die durch den christlichen Glaubensinhalt eigenem schöpferischen Denken abspenstig gemacht war, in dem fremden Gedankenelement; und sie waltete nach den Gesetzen des dichterisch-musikalischen Ausdrucks, die ihr in ihrer ursprünglichen Wort-Dichtung eigen waren: nicht im plastisch beruhigten Formen, nicht in kalter symmetrisch klarer Darstellung; sondern im erschütternden Auf und Ab, in rhythmischer Gliederung und Bewegung, im Steigen und Steigern von Gedanken, im Türmen und Wölben von Gedankenmassen.

Mit der Zeit wurde aber auch die schöpferische Kraft der Phantasie wieder frei und fruchtbar, wenn auch nur unter Hüllen und Masken: sie knüpfte nicht an den abstracten Gedanken an, wie ihn die mittelalterliche Schulweisheit von der Antike übernahm; sondern an die mythischen Bilder, in welche das Christentum seine Lehre geformt hatte, und welche das scholastische Gedankengebäude ja nur stützte und mit einander verband.

Wir sahen, wie der Mythus des Christentums ursprünglich nur dogmatische Wahrheiten in einer dem Abendländer zugänglichen Form versinnbildlichen sollte. Diese symbolischen Gestaltungen wurden nun dem Germanen immer mehr zu selbständigen, lebendigen Gestalten, je mehr ihm ihre dogmatische Bedeutung selbstverständlich und gewohnt ward, je weniger sie ihn als ungewohnte Wahrheit erschütterte. Neben diesen ursprünglich symbolischen Gestalten standen aber rein mythische, historische, sagenhafte aus der Antike und dem alten Orient, aus der heimatlichen germanischen und celtischen Sage: sie wurden von dem unwissenschaftlichen und unhistorischen Sinn des Germanen mit den christlichen Gestalten höchst unbefangen vermischt und in Zusammenhang gebracht, da ihr Bildreiz für die Phantasie, wie schon gezeigt ward, der gleiche war. Die christliche Mythologie, soweit der Germane sie übernahm und weiterbildete, umfaßte sehr bald die gesammte historische Erinnerung der Culturmenschheit in Bildern. Repraesentierte diese Bilderwelt auch specifisch christliche Gefühle und Werte, so wurde sie doch von Grund aus verwandelt, sowie die eigentliche Freude am Bilden sich ihrer bemächtigte: der Maler, der eine heilige Historie schilderte, arbeitete an der Gestalt des Teufels mit derselben Liebe und Andacht, wie an der Gestalt des Engels: unmerklich und ganz allmählig ward aus dem Glauben ein Schauen. Doch war es nicht der Maler zunächst, der den Bildes-Glauben in Bildes-Freude wandelte, sondern der Dichter, in dessen Erzählung die starre symbolische Gestalt in bewegtes handelndes Leben sich löste. Aus dem christlichen Mythus ward zunächst das christliche Epos, die Legende. In ihr ward aus Bibel und antiker Historie, Biographie, Kirchengeschichte, Sage vereinigt, was für die Phantasie des Erzählers Stoff sein konnte. Der dichterische Charakter der Legende ist der des Märchens: nur daß hier das einzelne Märchen nicht allein steht, sondern mit allen andern durch die Gleichheit der überall waltenden himmlischen

Hierarchie zusammengehalten wird — nicht anders als das homerische Epos durch die Götterwelt des Olymp.
Dieses Legendenepos lebt, wie die scholastische Philosophie, in jener lateinischen Sprache, die allen christlichen Völkern damals gemeinsam ist. So kommt es, daß in Liturgik und Dogmatik Franzosen, in der Legende Italiener das für das gesammte Mittelalter Gültige gesammelt und formuliert haben, ohne daß dies dem germanischen Charakter ihrer Werke Eintrag täte. Denn diese Männer dürfen uns nicht als Romanen gelten und haben mit heutigem Romanentum nichts zu tun: das Germanische ist damals das Internationale; es beherrscht, wenn auch unter der Hülle einer neutralen Sprache, das europäische Geistesleben.

12.

Das scholastische Heilsgebäude und die von ihm getragene und umwölbte christliche Legenden-Bildwelt barg eine dichterische Fülle und Bewegung, die in der lateinischen Kirchensprache nicht eigentlich ausgedrückt, sondern gleichsam nur aufbewahrt war: sie mußte aus der abstracten Hülle heraus zu sinnlicher Gestaltung drängen.
Das dichterisch-musikalische Material der Worte kam für den Germanen zu einer solchen Gestaltung großen Stils noch nicht in Betracht, da Worte durch ihre Bestimmtheit und Begrifflichkeit überall noch zu sehr an die eigne widerstreitende heidnische Weltansicht gemahnten. Willkommener mußte ihm eine stumme Sprache sein, die ihn begrifflich nicht verriet: in der er sein Eigenstes ausdrücken konnte ohne seinem Geiste Gewalt anzutun. Eine solche stumme Sprache bot sich ihm dar in der durchs Christentum überlieferten antiken Bau- und Bildform. Sie war ein ähnlich neutrales Element, wie die lateinische Kirchensprache, und alle germanischen Völker, auch die romanisch

sprechenden, konnten an ihr mitgestalten; nur daß sie, als ein künstlerisches Element, ganz andre Möglichkeiten der Belebung und des sinnlichen Ausdrucks bot, als eine nicht mehr gesprochene tote Sprache.

Der Germane übernahm mit dem Christentum in allen Ländern Europas die antike Handwerkstradition des Bauens und Bildens. Es brauchte Jahrhunderte, bis er die starren Darstellungsformen der Griechen und Römer in Formen geistigen Ausdrucks löste. Ja es mag Wunder nehmen, daß die fundamentale Umwandlung der antiken Structur und Plastik in die nordisch-gotische Bauweise und Malerei überhaupt möglich war, da doch der Gottes-Tempel, an dem sie sich vollzog, geheiligt, das Gottes-Bild als Gegenstand der Anbetung und symbolischen Belehrung vor aller willkürlichen Veränderung geschützt schien. Wäre die mittelalterliche Kunst des Nordens „religiös" im heutigen katholischen oder protestantischen Sinne gewesen, so hätte sie in festen Formen beharren und erstarren müssen, wie dies gleichzeitig bei der orientalisch-griechischen Kirchenkunst wirklich der Fall war. Daß sie sich wandelte, kam nicht aus religiösen Kräften, sondern aus dem dichterischen Drang des Ausdrucks. Daher geschieht es auch, daß auf deutschem Boden nur die frühe romanische Kunst als eigentlich christlich im religiösen Sinne empfunden wird, ähnlich der altchristlichen und byzantinischen Kunst. In der Gotik waltet etwas Anderes, Überreligiöses, schon frei. Wir sehen zu, wie diese Umwandlung innerlich zustande kam.

In der Architektur, wo wir heute nur an Zweckmäßigkeit oder an eine selbständige Schönheit denken, war für das Mittelalter zunächst ein dichterischer Gedanke maßgebend. Es ist gewiß nicht der Zufall technischen Unvermögens gewesen, der es aller Baukunst vor der nordisch-christlichen versagte, den Raum in einem höchsten Sinne zu gestalten: sondern es war die ungeheure

Phantasievorstellung von einem unsichtbaren göttlichen Wesen, das im Mysterium des Meßopfers täglich leibliche Gegenwart gewann, welche die Dome des Mittelalters wölbte. Man denke sich, wie die Vorstellung von einem unsichtbaren aber durch den Priester immer wieder in Leiblichkeit beschworenen Gott auf den Germanen wirken mußte, der seine Götter nie im körperlichen Bilde gesehen, sondern nur geistig geschaut, nie in Tempeln angebetet, sondern in der Unendlichkeit der Natur verehrt hatte. Eine schrankenlose Einbildungskraft kam dem Glauben ans Wunder entgegen: hätte er gebundener in verkörperten Gesichten gelebt, wie der Grieche der älteren Zeit, er wäre dem Christentum nicht so schnell gewonnen worden. Dadurch daß er keine bildenden Künste hatte, daß er Gott nur dichterisch, nur geistig schauen konnte, war er der Aufgabe, diesem geistigen Gotte und dem Wunder seiner Incarnation ein Haus zu bauen, leichter gewonnen: er hatte keine Götterbilder zu vergessen, keine Gotteshäuser zu zerstören, um dem neuen Gott bilden und bauen zu können.

Es ist schon früher ausgesprochen worden, was der Sinn des Gottesdienstes war, dem das christliche Gotteshaus errichtet wurde: nicht die Verkündigung der Lehre (: die Predigt, selbst wenn sie einmal in der Landessprache stattfand, stand nicht im Mittelpunkt; die Schrift wurde verlesen, aber in der fremden, dem Laien unverständlichen lateinischen Sprache) — sondern das Erlebnis des Mysteriums. Daß nun der magische Vorgang lediglich in der Phantasie existierte, daß es in Wahrheit zu keiner orgiastischen Leibeseinwirkung, sondern nur zum Glaubens-Erlebnis des Wunders kam — das war es, was dem nordischen Menschen entsprach. Der Mangel an eigentlich verstandesmäßiger Belehrung und Bekehrung während des Gottesdiensts erleichterte ihm, sein früheres ästhetisch-cultisches Erleben, das ihm aus seinem Mythus geflossen war, in den neuen Cultus hineinzutragen. Und je mehr er sich an diesen Cultus gewöhnte, je mehr

das ihm bei der Bekehrung beigebrachte Dogmatisch-Bekenntnishafte durch die Gewohnheit an Schärfe und Klarheit verlor, desto mehr wurde er fähig, diesen Cultus immer ausschließlicher in seinem Sinne umzugestalten. Dies findet seinen Ausdruck im Übergang von der romanischen Bauart zur gotischen: es ist der Übergang von der Magie des wirkenden Menschen zum seelischen Erlebnis des schauenden Menschen. Denn mit seiner ausgesprochenen Längsrichtung ist das romanische Gotteshaus noch völlig auf den Altar, auf den Cultvorgang, auf die ausschließliche Anbetung des auf dem Altar sich abspielenden Wunders orientiert. Der wechselnde Rhythmus der Säulen und Pfeiler, die Art der Wölbung, die Unterstützung der Wölbung durch die vorwärts, nicht emporweisende Folge der Rundbogen — alles wirkt auf dieses eine Ziel. Selbst die Bemalung der Wand ist keine Ablenkung ins Ästhetische, sondern in ihrer starren symbolischen Formulierung rein lehrhafte Unterstützung des Glaubens; auch die überragende Einzel-Plastik am Altar ist mehr Gegenstand der Anbetung als der Anschauung. — Ganz anders der gotische Dom: das cultisch-mystische Interesse ist nicht mehr an den einen Opferaltar gebunden, es ist über die ganze Kirche verteilt: die Gestaltung des Raums ist nicht mehr Mittel zur Betonung des Altars, sondern Selbstzweck: der Blick wird nicht auf einen Punkt gelenkt, nicht nach der Dämmertiefe der Apsis gezogen; sondern er schweift zur Höhe: das Streben der Pfeiler, die Wölbung des Spitzbogens täuscht unbegrenztes Höher- und Weiterstreben vor, der Farbenrausch der Glasfenster läßt die Unwirklichkeit aller Begrenzung empfinden: dem Schauen ist ein überirdisches Reich erschlossen. Aber nicht nur im Raumempfinden wird das mystische Glaubenserlebnis zum mystischen Schauenserlebnis: in allem Einzelschmuck des Domes, in der Plastik wie in der Malerei, tritt die devotio, das andächtige Schauen des Bildvorgangs, das ästhetische Erlebnis, an die Stelle der adoratio, der gläubigen Anbetung des stellvertretenden

Sinnbilds: der plastische Adorations-Crucifixus über dem romanischen Altar wird abgelöst vom Altartafelbild, das ein Epos entrollt; die Wandbemalung mit feierlichen Gestalten und streng symbolisch-lehrhaften Vorgängen wird verdrängt von der epischen Schilderung, der Gestaltenfülle und -Bewegung (in Italien); oder noch logischer (im Norden) von der erzählenden Malerei der Glasfenster durchbrochen, die nicht mehr abbildende Kunst ist, sondern mystische Ursubstanz von Farbe und Ausdrucksbewegung. Das plastische Standbild weicht der Fülle und Bewegung einer in Stein gedichteten Gestaltenwelt: für die reinste Augenfreude — wenn auch nicht für eine körperliche, wenn auch für die geistigste — ist der Dom innen und außen mit Bildwerk übersät: das Gotteshaus ist zum Götterhimmel geworden, die Religion ist aufgegangen in Kunst.

13.

Jetzt erst, im gotischen Dom und im gotischen Bildschmuck, schafft der dichtende Geist des Germanen sich eigene Ausdrucksformen des Bauens und Bildens.

Die romanische Kirche ist noch assimiliertes Fremdes. Wie sie fremd als drohende getürmte streng sich behauptende Zwingburg des Priesters im Lande steht, so ist das fremde klassische Baugesetz in ihr noch streng verkörpert. Der antike Tempel, von dem in allerletzter Linie diese Kirche sich herleitet, war, wie alle antike Kunst, plastisch: er war körperlich herausgestelltes Bildwerk nach dem Maß des Menschen. Diese plastisch-vermenschlichte Bauauffassung, deren charakteristisches Abzeichen die Säule ist, konnte sich auch in der Gestaltung des Innenraums nicht verleugnen, als mit dem christlichen Gedanken der Raumgedanke herrschend ward: sie giebt klare Freude am schönen Verhältnis, sie läßt die Wölbung als schöne Form empfinden; nicht aber den

Raum selbst, der durch ihre Begrenzung gebildet wird, unmittelbar auf das Gefühl wirken, wie es die Gotik in ihrer musikalisch-mystischen Raumgestaltung vermag. Will diese Bau-Plastik den Raum groß gestalten, so kann sie nur vergrößern, muß menschliche Verhältnisse ins Riesenhafte übersetzen: es kommt dann zu der Freude an der schönen Form das Erstaunen über die Leistung, daß eine solche Vergrößerung über Menschenmaß möglich ist, daß sie Stand hält. Dies ist der bestimmende Eindruck bei der Peterskirche in Rom, welche das romanische Bauvermögen in seiner Begrenztheit vor Augen führt, indem sie ihm die Höhengestaltung zumutet, welche es nicht zu leisten vermag: denn bei aller Riesenhaftigkeit der Verhältnisse kommt hier kein ganzer und hinreißender Raumeindruck heraus; überall spiegelt sich (bloß vergrößertes) menschliches Maß und plastische Begrenzung. Die vorspringenden Gesimse unterhalb der Kuppel unterbrechen den aufstrebenden Höhenklang, sie teilen den Raum ein, begrenzen und gestalten ihn plastisch, anstatt ihn ins Ungemessene ausklingen zu lassen — die kleinste gotische Kirche giebt einen stärkeren übersinnlichen Raumeindruck, als dieser bei aller Größe begrenzte Koloß. Die Renaissancebaukunst ist hier herbeigezogen, weil sie das romanische Bauprincip am klarsten veranschaulicht; ihren geistigen Vorbedingungen nach ist sie ja, im Gegensatz zu der frühromanischen Baukunst, völlig unchristlich: sie ist vielmehr das Analogon zum Gotischen auf italienischem Boden, indem auch hier, im Kuppelbau der Renaissance, die Loslösung vom Mysterium des Altars, die Loslösung von der religiösen Gebundenheit, das Aufgehen im rein Ästhetischen gewollt wird: aber mit dem Christlichen verliert diese romanische Kunst zugleich ihre christlich-germanische Ausdrucksfähigkeit, die sie im Mittelalter besaß: sie fällt in das antike Darstellungsprincip zurück; und ihre Raumgestaltung, mag sie, in einer Reminiscenz ans Christliche, noch so groß und überirdisch gewollt sein, läßt den nordischen Menschen kalt und unberührt. —

Trotz ihrer christlichen Gefühlsorientierung war nun aber auch die frühromanische Baukunst auf deutschem Boden wesentlich romanisch darin, daß sie plastische Gestaltung, Abcirkelung und Abgrenzung eines Körpers war; sie war antike Formensprache: in der Säule, im Capitäl, im Rundbogen, im Ornamenten-Fries; sie war Formen eines begrenzten Körpers, außen und innen, mit klar betonten einzelnen Baugliedern. Diese fremde Sprache redete der Germane das frühe Mittelalter hindurch; wenn auch gebrochen; wenn auch mit neuen schweren Accenten: die Türme waren solche Accente; das Kraftstrotzende Kriegerische drückt sich im Burgartigen aus; die Säulenordnungen werden durch die Abwechslung mit Pfeilern gewaltsamer rhythmischer Ausdrucksbewegung dienstbar; das Tonnengewölbe rhythmisiert sich zum Kreuzgewölbe. Aber es wird, nach antiker Schulung, noch gebildet, geformt; wenn auch weniger „schön" und „harmonisch" — aus diesem Ringen mit einem fremden künstlerischen Princip entsteht das Charakteristische, die individuelle Charakterbetonung gegenüber der typischen Form und Regel. Diesen Kampf spiegelt auch die scheinbar so beruhigte romanische Plastik: sie ist Einzelstandbild oder Gruppe weniger Gestalten — sie ist klassisch in Ruhe und Haltung: aber erschütternd im Ausdruck des Angesichts, in dessen individuellem Charakter alle seelische Bewegung zusammengefaßt ist. Dieses plastische Herausstellen des Einzelkörpers im Bau und in der Menschengestalt war aber doch nur etwas Übernommenes, ein Compromiß, kein innerstes eigenes Formbedürfnis. Darum ist diese Bauweise und diese Plastik so unwiderbringlich dahin gewesen, sowie ein Princip entdeckt ward, das dem eigenen künstlerischen Wollen gemäßer war.

Hier ist nicht zu verfolgen, wie das gotische Ausdrucksprincip aus dem romanischen Darstellungsprincip sich allmählich heraus entwickelte und es schließlich völlig überwand und vergessen machte — es soll nur das Grundunterscheidende angegeben werden,

durch das sich das fertige Gotische vom vollkommenen Romanischen abhebt.

14.

Der Deutsche findet in der gotischen Zeit zu den künstlerischen Grundsätzen zurück, auf denen vor dem antik-romanischen Einfluß sein Nutzbau und seine Kleinkunst beruhten. Seine Holzbaukunst, von der wir früheste Nachricht und das Zeugnis ununterbrochener Übung haben; seine Zierkunst, die uns die Gräberfunde an Geräten und Waffen, die Steinornamentik und Goldschmiedekunst der Völkerwanderungszeit in allen europäischen Ländern, die irische Handschriftenmalerei erschließen: — waren zwar nicht selbständige geistige Sprache wie die Dichtung, aber doch ganz eigene Ansätze zu einer solchen, und wurden nur durch fremden Einfluß erstickt. Was sie bereits in diesem frühen Stadium von aller klassischen Kunst unterscheidet, ist, daß sie nicht abbildende Künste waren, sondern Tektonik und Ornamentik an sich, ohne Beziehung auf ein vermittelndes Wirklichkeitsbild.

Hier kommen wir zu den Grundprincipien der deutschen bildenden Künste überhaupt. Dem bildenden Griechen und Römer dient die Linie in der Fläche und die körperliche Oberfläche im Raum der Begrenzung, dem Abstecken des Körperbilds, in dem er das Geistige abbilden und darstellen will. Dem Deutschen ist die Linie Bewegungsausdruck an sich, ohne Rücksicht auf Abgrenzung eines Wirklichkeitsbilds; die Fläche des Körpers im Raum ist ihm nicht von außen geformt und nach Wirklichkeitsmaßen begrenzt, sondern von innen bewegt: nicht der formende Druck von außen, sondern der befreiende Stoß von innen ist sein Formgesetz. Darum wird ihm das plastische Bilden und das freie Hinstellen nie genügen: er wird sich helfen, indem er auch

am Bau und an der Freiplastik die Ausdruckslinie betont und Oberfläche und Contur in Linie auflöst, um Profil-Dynamik statt Körperflächen-Ruhe zu geben; noch consequenter wird er die plastische Figur wie das malerische Körperabbild in einen Zusammenhang einstellen, so daß es gleichsam als linearer Ausdruck den Raum einer Fläche gestaltet, nicht aber von ihm begrenzt und gestaltet wird. Das Höchste wird der Deutsche nicht in körperlicher Illusion, sondern in ornamentalem Ausdruck leisten. Ornament darf aber hier nicht verstanden werden als „Schmuck", als Zutat, wie es der klassische Mensch versteht: der diese schmückende Zutat auch nur wieder als Abbildung des Körperlichen kennt: sei es im Pflanzen- und Rankenornament nach der organischen Natur, oder im regelmäßig wiederholten oder abwechselnden (taktmäßigen) Aneinanderreihen geometrischer, begrenzter, abgeschlossener Figuren. Sondern als freie Linien-Bewegung ohne Anfang und Ende, wie es die nordische Zierkunst, im Tier- und Bandverschlingungsornament, ursprünglich allein kennt. Dieses Ornament ist reinster Ausdruck und hat mit dem körperlichen Abbilden nichts zu tun: Menschen- und Tierleiber, die darin erscheinen, haben keine körperlich-organische Function, sondern sind zu Ornamenten auseinandergezogen und verschnörkelt. Dieser Linienkunst hat man einen abstracten Charakter zugesprochen: wir möchten sie geistig nennen; denn die Wirkung bei der Betrachtung eines solchen linearen Ornaments und eines körperlichen Abbilds ist wohl grundverschieden: aber nicht in der Weise, daß das körperliche Bild sinnlich wirke und das Linienbild abstract; sondern die Linie wirkt auch sinnlich, nur auf eine andere Art: sie wirkt rhythmisch, nicht plastisch; sie ist nicht ruhige Körpersinnlichkeit im Raum, sondern bewegte Geistessinnlichkeit in der Zeit; sie wendet sich nicht bloß ans Auge, sondern sie rührt an dichterisch-musikalische Mitteilung durchs Ohr. Dies ist nicht Umweg der geistigen Mitteilung, daß das geistige Bild, statt im körperlichen Bilde der Wirklichkeit

angeglichen zu werden, durch die Anwendung eines dichterisch-musikalischen Mittels die Analogie der gehörten und gefühlten Welt der wahrnehmbaren Augenwelt hinzufügt; sondern umgekehrt erweist sich das Phantasiebild direct mittelbar in den Bewegungsausdruck der Linie, es braucht kein Wirklichkeitsding die Vermittlung zu übernehmen. So zeigt sich auch hier gegenüber dem Dualismus des antiken Kunstprincips eine untrennbare Einheit beim Deutschen: so wie in dem Lautmaterial der Sprache der dichterische Phantasieinhalt direct durch den Klang und Rhythmus des einzelnen Wortes mitgeteilt wird, so wird auf einer Fläche oder an einem Körper der Phantasieinhalt unmittelbar in der sinnlichen Bewegung der Linie gegeben; von der Function, die diese Linie in der körperlichen Wirklichkeit haben könnte, wird ganz abgesehen, ebenso wie in der Dichtung von dem verstandesmäßigen Begriff, der Verständigung des Lebens, abgesehen wird.

Es ist leicht einzusehen, daß allerdings dann auch das eigentlich Begriffliche, Be-greifbare, der Erscheinung Analoge, in der Linienkunst nicht vorhanden ist: sie ist reine Gefühlskunst und kann, wie das reine Phantasieren in Tönen, oder wie ein Dichter, dessen Sinn man, etwa bei Unkenntnis der Sprache, nicht verstünde, an sich keinen geistigen Sinn haben. Es ließe sich, bei dem Vorherrschen der dichterischen Anlage des Deutschen, wohl verstehen, wenn er, bei ungestörter Entwicklung dieser Dichtung, es sowohl in der Bau- und Bildkunst wie in der Tonkunst nur zum bloßen Phantasieren gebracht hätte, und seinen Tönen wie Bau- und Bildwerken nichts von jener dichterischen Bestimmtheit gegeben hätte, die sie dadurch empfingen, daß ihm das Dichten im höchsten Sinne ihm unterbunden wurde und dichterischer Sinn im fremden Elemente sich aussprechen mußte. Freilich würden Baukunst, Malerei und Musik, auf jene formale Ausdrucksfunction zurückgeführt, keine selbständigen Künste, keine Deuterinnen des Daseins mehr sein: sondern bloße Ornamente;

die, wenn sie sich zum Geistigen erheben wollte, es nur dadurch könnte, daß sie etwas bedeutete, Zeichen für etwas würde, was nicht in ihr selbst enthalten, sondern erst zu ihr hinzuzudenken wäre.
Am deutlichsten wird, was wir meinen, wenn wir die bildende Kunst dort betrachten, wo sie am reinsten Ausdrucksform ist und ihre Bedeutung doch erst durch ein Hinzugedachtes empfängt: in der Schrift. Das einzelne Schriftzeichen bedeutet etwas anderes als es ist: es ist an sich nichts weiter als ein Ornament: es bedeutet einen Sprachlaut. Wie sehr dieses bloße Ornament das Wesen des Menschen ausdrücken kann, der sich seiner bedient, zeigt nun die Umwandlung der dem Deutschen überlieferten römischen Schriftzeichen in die gotischen: die Bedeutung der Schriftzeichen und damit ihre Grundform blieb dieselbe; aber aus der geometrischen, abbildenden Ornamentik, die der römischen Schrift zu Grunde lag, wurde die durch Ausdrucksbewegung rhythmisierte, „gebrochene" Schrift. Kaum irgendwo zeigt sich das künstlerische Formprincip des Deutschen, die rhythmische Ausdrucksbewegung, so rein und von dem romanischen Darstellungsprincip so tief unterschieden, spiegelt sich der verschiedene Charakter von Menschen, Rassen, Klimaten, Denkweisen so überzeugend: dennoch ist ein bestimmter geistiger Inhalt mit dem einzelnen Lautzeichen nicht verbunden. Ja nicht einmal von der germanischen Sprache hängt zunächst die germanische Ausdrucksschrift ab: sie wird an lateinischer Sprache vorwiegend entwickelt! Wir sahen aber bereits, wie auch diese lateinische Sprache im Mittelalter Instrument germanischen Sprachgefühls war, wenn sie auch eine fremde, künstlich erlernte Sprache blieb. Dennoch besteht ein notwendiger Zusammenhang zwischen Inhalt und Form, und wir empfinden, wenn wir mittelhochdeutsche Verse oder mittellateinische Prosa in römischer Antiqua gedruckt sehen, einen Mißklang, ja das Fehlen eines sehr wesentlichen Elements: dies ist das Ausdruckselement der

gotischen Schrift, welches in der stummen Aufzeichnung eben
sinnlichen Klang und Rhythmus des Sprechens, durch wel
ein geistiger Inhalt erst lebt, ersetzen muß; das heißt:
Klang und Rhythmus der Sprache wird durch
gotische Schrift aus der Zeit übersetzt in den Raum
spiegelt sich in der Form des einzelnen Buchstaben so gut wi
der Anordnung der Buchstaben, Zeilen, Columnen im Ra
Es mag als ein fremdes Princip empfunden werden, daß
entgegen sonstiger deutscher Kunstübung, eine getrennte
wicklung der Form als eines für sich bestehenden Gefäßes
den Inhalt stattgefunden hat; indem hier nicht jeder Inhalt
eigne und einmalige Form hat, sondern bestimmter, bereits
handener Formen sich bedienen muß. Innerhalb des einmal ü
nommenen fremden Darstellungsprincips der Laut-Zeichen-Sc
hat nun aber der Deutsche sein Ausdrucksprincip wenigstens
sofern durchgesetzt, daß, abgesehen von der Rhythmisierung
einzelnen Buchstabens, die Gesammtanordnung und Gestalt
der Buchstaben dem Gesammtcharakter des mitzuteilenden
halts angepaßt wird. Hieraus ergiebt sich die Fülle der
schiedenen Schriften und der schier unendlichen M
lichkeiten der Schriftanordnung, die der Deutsche von
gotischen Zeiten bis auf den heutigen Tag ausgebildet und
gehalten hat: welchem man nur die Eintönigkeit und L
weiligkeit des correcten Antiqua-Satzspiegels entgegen zu ha
braucht, wie er seit der Renaissance in den romanischen Ländern
üblich geworden ist, um den auch im scheinbar gleichen Form-
element sich aussprechenden Gegensatz zwischen inhaltlich be-
dingtem Ausdrucksdrang und formal beruhigtem Darstellungs-
willen wiederum aufs deutlichste bewiesen zu finden. Die Zu-
sammengehörigkeit von Inhalt und Form schon in der Schrift
hat die Gotik bereits so deutlich formuliert, daß zwischen dem
Druck einer scholastischen Abhandlung und eines deutschen Volks-
buchs in Type, Schmuck und Anordnung auch für den ein un-

mittelbarer Unterschied sich ergiebt, der weder das Alte Deutsch noch das abgekürzte Latein zu lesen im Stande ist.
Wir erkennen es hier als die specifische Eigenschaft dieser nordischen Ornamentik, daß sie, gleichviel ob sie als Buchstabe dem Geistigen dient, oder ob sie, wie wir gleich betrachten werden, als Bau und Bild das Geistige mitteilen soll, immer von diesem geistigen Inhalt infolge ihres geistigen Bewegungsprincips soviel in ihre Form aufzunehmen vermag, daß dieses Geistige, auch abgelöst von dem eigentlichen begrifflichen Sinn, in ihr wirksam bleibt: daß sie, über alles sinnlich Ergreifende hinaus, bedeutend bleibt, auch wenn die ursprünglich wörtlich gemeinte Bedeutung verloren ist. Dies macht den Phantasiereiz aller nordischen Kunst aus, verglichen mit dem bloßen Bildreiz aller klassischen Kunst, bei der uns ebenfalls die ursprüngliche Bedeutung nicht mehr gegenwärtig ist. Denn das Wesen der Schönheit ist, daß sie von dem Geistigen, das sie erschuf, losgelöst ist und ohne weitere Beziehung darauf fortbesteht: während aller Ausdruck vom Ausgedrückten nie völlig lösbar ist und ihm ein Bewegendes, ein Überschwang verbleibt, der dem klassisch Empfindenden als ein „Zuviel", als Maßlosigkeit, als Unausgeglichenheit erscheint, während er dem Deutschen die wesentliche Kunstwirkung bedeutet.

15.

Wir verstehen nach dieser Betrachtung, warum von allen bildenden Künsten die Architektur dem Deutschen am meisten entsprechen mußte: weil Architektur, wie der Deutsche sie schuf, mit abbildender Kunst nichts zu tun hat; weil sie das Geistige direct, ohne Vermittlung eines Wirklichkeitsbildes, mitzuteilen vermag.

Der klassische Mensch formte auch den Bau nach Maß und Bild des Menschen: auf gezählten menschenähnlichen Stützen ruht die Last, in der menschlichen Function des Tragens einer Last, in dem organischen Ausgleich solches Tragens und solcher Last wird die künstlerische Befriedigung gesucht. Schon die primitive Tektonik des germanischen Nutzbaus, die Zimmermannskunst, hat mit dieser menschlichen Ästhetik von Last und Stütze nichts gemein: im Gerüst des Blockhauses, im Geripp des Fachwerks spricht sich ein ungebundenes Linien-Streben und Bewegen aus, das grundverschieden ist von dem Ruhenden, körperhaft Hingelagerten des Steinwürfels, als welcher der primitive Wohnbau des Südländers sich darstellt. Aber der verschiedene Geist solcher Bauweise ist nicht gebunden an die zufällige Verschiedenheit des Baumaterials: dies zeigt die vollendete gotische Kunst, die, ohne directen Zusammenhang mehr mit jener Zimmermannskunst und nach der jahrhundertelangen Überlieferung des Steinbaus, doch die Bewegungsgesetze der reinen Tektonik dem bisher plastisch verstandenen klassischen Steinbau aufdrängt. Und zwar ist es nun das Unterscheidende der Gotik gegenüber der ursprünglichen germanischen Baukunst, daß sie nicht Bewegungsausdruck und Linienstreben an sich verkörpert, sondern Bewegung nach einem geistigen Ziel. Hierdurch erst wird dieses Bauen eine Sprache, die fähig ist, Dichterisches mitzuteilen und erleben zu lassen: es ist das Klang-Werden, Musik-Werden, künstlerisch-irreal-Werden des logisch-phantastischen Gedankenbaus, den die Scholastik errichtet hatte, — und der Materie des Steins ist dieser geistigste Klang entlockt.

Erst am gotischen Dom wird eigentlich gebaut, wie es die klassische Welt nicht kannte. Der nordische Mensch türmt Massen; trägt Stein um Stein zu einem Höhenziel, das der Phantasie vorschwebt, dem keine Menschengestalt und Menschenwerk das Vorbild giebt. Er baut nicht elementar-dynamisch wie der Ägypter, dem der einfachste gradeste Aufstieg von der Grundfläche zur

Spitze die Manifestation des Lebenswillens selbst bedeutet; sondern **er dichtet**: unzählige Einzelteile dienen gleich Worten, Silben, Sätzen einem dichterischen Gesammtausdruck. Hier wird nicht eine Form übernommen und mit Inhalt erfüllt, vielleicht zum Bersten mit Inhalt überfüllt, wie dies noch bei der Übernahme der romanischen Bauform der Fall war; sondern die Form erwächst organisch aus dem Inhalt, sie *ist* der Inhalt. Hier hat die deutsche Baukunst gegenüber der klassisch-romanischen ihre eigne Gesetzmäßigkeit durchgeführt: sie ist keine andre als die des sprachlichen Ausdrucks in der Dichtung: nicht Abbilden und Loslösen des Abbilds in schöner Form nach körperlichem Augengesetz; sondern rhythmisch-dynamischer Ausdruck der Phantasie in dichterisch-musikalischem Fortschreiten; Wiedergabe ihres Lebens in bewegter, Bewegung vortäuschender Form; infolgedessen: Sichtbarmachen des Strebens, des rhythmischen Auf und Ab; Herrschaft der Linie und der linearen Bewegung; pflanzenhaftes Keimen, Wachsen, Verästeln, Verschlingen der Linie; Umwandlung des Bogens und der Wölbung in niemals abgeschlossnes Streben und Bewegen; Umwandlung alles lastenden begrenzenden Abschlusses in Zacken und Spitzen; Auflösung aller Contur in flimmernde Bewegung. — Die Logik des steinernen Baus ist so unerbittlich consequent, wie die Logik des scholastischen Systems: von der Entdeckung des Strebepfeilers bis zum Verschwinden alles lastenden Eindrucks aus dem Innenraum, der Verlegung aller Stütze nach außen, und der Auflösung dieser äußeren Stützen wiederum in Aufstreben und Höhenrichtung durch Phialen, Ornamente, Zacken, Spitzen, Türmchen — aber diese Logik ist nirgends starre, begriffliche, kalte Form; sondern organisches blühendes Leben: der größte Sieg sinnlich-dynamischen Ausdrucks über verstandesmäßige Construction, die herrliche und echt deutsche *Einheit von Denken und Dichten*, geistiger Mitteilung und seelischer Erschütterung.

16.

In der bildlosen Linienstructur und Ornamentik der Baukunst war das Geistige am reinsten mitteilbar: sie war directe Sprache vom Auge zum Ohr; bildende Kunst, der Dichtung dienstbar gemacht. Hier war eine völlig neue und eigene Ausdrucksform geschaffen: die nordische Architektur trat als ein gleichberechtigtes Kunstwerk neben die Plastik der antiken Welt.
Anders war es mit der eigentlichen Bildkunst: das klassische Bild war an sich ein fremderes und schwerer zu wandelndes Princip als der klassische Baugedanke. — Wir wissen nicht, wohin die ganz eigenen und ursprünglichen Ansätze jener Linienornamentik den Deutschen geführt hätten. Tatsache ist, daß er sich, bevor er sich selbst im Eigenen vollenden konnte, einer ausgebildeten, ja überbildeten fremden Bildkunst gegenüber sah, die in ihrer religiös sanctionierten Anwendung als christliche Kunst für ihn eine Macht bedeutete, gegen die es kein Widerstreben gab. Die ersten Jahrhunderte der Bekanntschaft mit dieser Kunst mußten ein mehr oder weniger unbeholfenes Nachahmen sein, ein Erlernen zunächst der fremden ungewohnten Sprache. Diesen Vorgang spiegelt die frühe Handschriften- und Wandmalerei und die Ziersculptur der romanischen Zeit: welche fast durchweg ein Copieren zu sacralen Zwecken war und mit Kunst eigentlich nicht bezeichnet werden kann. Am Ende der romanischen Zeit wird die Plastik als fremde Form endgiltig anerkannt und bis zu der Vollendung geführt, die der Deutsche dem ganz Fremden zuteil werden lassen konnte, ohne sich selber aufzugeben. Die gotische Zeit geht dazu über, aus dem fremden Formprincip das eigene zu entwickeln und innerhalb des überlieferten Abbildens und Herausstellens den Bewegungsausdruck zum obersten Gesetz zu erheben. Die Plastik wird zurückentwickelt zum plastischen Ornament, das nur im Zusammenhang mit dem Bauganzen seine Berechtigung hat. So wird, um ein Beispiel unter vielen

zu geben, der Faltenwurf des Gewands als eine selbständige, directe geistige Sprache, im Sinne der früheren Linienkunst ausgebildet: die eigentlich bildnerische Bedeutung des Gewands, als Wiedergabe des Wirklichen, ist, als eine indirecte Möglichkeit geistiger Mitteilung, vernachlässigt und kommt erst an letzter Stelle. Die Malerei, gleich der Plastik einem dichterischen nur durch Bewegung ausdrückbaren Inhalt dienstbar, entwickelt als Träger dieser Ausdrucksbewegung die Linie und die Phantasiefarbe. Den Phantasiereiz und dichterischen Überschuß, den die Linie zu übermitteln vermag, kann die Farbe nämlich unterstützen, ja ihrerseits auch allein hervorrufen: aber nicht durch Annäherung an die Wirklichkeit der Farbenerscheinung in der Natur, sondern durch Buntheit, das heißt Unwirklichkeit und bloße Phantasiebedeutung der Farbe. Dies macht den Unterschied zwischen romanischer und nordischer Bildkunst in der späteren gotischen Zeit aus: daß die südliche Kunst, dem Darstellungsprincip der Antike sich immer mehr nähernd, die Erscheinung nach Form und Farbe abzubilden sucht, und schließlich zur körperlich-plastisch und farb-impressionistisch richtigen Wiedergabe der Natur gelangt, während die nordische Kunst, solange sie echt und eigen bleibt, bei der Unwirklichkeit der Ausdruckslinie und der Phantasiebuntheit der Farbe beharrt. Die Farbe der Italiener ist die unter einem klaren und heitern Himmel bereits als schön erscheinende bloß festgehaltene Farbe der Natur. Die Farbe der Altdeutschen Meister ist völlig unnatürlich: sie ist mystische Glut des Innern, Ausdruck in einer Scala intensiver Farbmöglichkeiten. Dem Deutschen liegt in der Malerei, genau wie in der Plastik, nichts ferner, als die Vortäuschung der wirklichen Erscheinung, in der auch die Farbe ein Teil, ein Mittel der Körperplastik wird: er kennt nur colorierte, illuminierte Zeichnung; der Zusammenhang zwischen Körperform und Farbe ist nicht anders als im farbigen Ornament: deshalb nicht weniger notwendig und innerlich. Es sind verschiedene

Grundgesetze, die sich hier spiegeln: vom Standpunkt der reinen Abbildung und Darstellung ist die deutsche Malerei rohe Colorierung linearer Zeichnung; vom Standpunkt der reinen Ausdruckskunst ist die vollkommenste Italienische Malerei ein untergeordnetes Ernstnehmen und Nachahmen der Wirklichkeit.

Die reinste und consequenteste Leistung der Malerei ist deshalb im Norden die Glasmalerei gewesen; da hier die Bildform garnicht getreu wiedergegeben werden kann, sondern Zeichnung und Farbe an sich wirksam werden. Die Zurückübersetzung der Bildform ins Ornament wird hier am deutlichsten: denn was im Glasgemälde wirksam wird, ist nicht die Abbildung eines Körpers, auch nicht mehr der Sinn eines Vorgangs; sondern der Ausdruck, der in Linie und Farbe an sich liegt. Dennoch ist das Kunstwerk hier wie im Mittelalter immer von einem dichterischen Ausdruckswillen bedingt: der Glasmaler will, gleich dem Tafelmaler und Bildhauer, nicht Farben, Linien, Bewegungen an sich als Ornament geben: er ist nicht vom sogenannten „reinen formalen Willen" erfüllt — sondern er will eine Historie malen, zeichnen, bilden. Die Historie „zeichnet" er Wort für Wort nach der geschriebenen oder mündlich überlieferten Legende. Er erfindet nichts hinzu — bis in die kleinste Einzelheit ist alles, ob lateinisch oder deutsch, „vorgeschrieben"; er zeichnet es nur, er setzt das Bildzeichen für das Wortzeichen, er drückt, was ihn im Wort bewegt, in Linie und Farbe aus. So kann die erzählende Bildfolge entstehen, als welche sich die Glasgemälde wie die Tafelbilder und Portalsculpturen in ihren eigentlich bewegten und bewegenden Scenen darstellen; vor allem aber der Holzschnitt und Kupferstich, das reindeutsche, sonst nirgends vorhandene „Bilderbuch": der Beschauer fühlt, daß ein geistiger Text die einzelnen Bilder verbindet, daß sie ohne diesen Zusammenhang nie geschaffen worden wären (während bereits dem Italiener des 15. Jahrhunderts der Bildvorgang nur ein Vorwand zum „Malen" ist); zugleich aber fühlt er, daß dieses

geistig-Verbindende im Bilde selbst mitgeteilt wird, indem das einzelne Bild nicht als selbständiges Einzelbild behandelt ist, sondern durch seine Bewegung nach vorwärts und rückwärts weist und die Bedeutung eines dichterischen Zusammenhangs in sich trägt und hält. Auch wenn wir diese Bedeutung nicht mehr kennen, wird doch die Bedeutsamkeit der Bilder nicht geringer: denn was künstlerisch ausdrückbar war, ist ausgedrückt und auch für uns noch vorhanden: der Phantasievorgang, das reine Phantasiebild. Für die Dichtung ist der Name der handelnden Personen, die Benennung der Vorgänge, die Wortdeutlichkeit in allem Geschehen notwendig: denn die Dichtung formt durch Benennen, und das Wesen des Worts verlangt mit der sinnlich-musikalischen die Verstandesbezeichnung und -bedeutung. In der Malerei ist es gleichgiltig, mit welchen Namen die Personen benannt sind, welchen causalen Sinn die Vorgänge haben: die Hauptsache ist, daß in den Personen Gestalten erschaffen sind, die für die Phantasie vermittelst der Linie und Farbe dasselbe bedeuten, was sie durch dichterische Wortbenennung bedeuten würden; daß Vorgänge geschildert sind, die auf die Phantasie so wirken, wie Wortklang und -rhythmus wortdeutlicher Erzählung wirken würden. Dies ist die dichterische Herkunft der Bildkunst beim Deutschen, die doch nicht auf eine verstandesmäßige Wirkung hinausgeht, wie die Allegorie; sondern die das Dichterische in den Mitteln der bildenden Kunst aufgegangen zeigt. Hier erweist sich auch sehr deutlich der Wesensunterschied von der antiken Kunst in einem umgekehrten Gange der Entwicklung: die griechische Kunst zeigt sich bestrebt, die mythische Herkunft ihrer Bildkunst immer mehr zu verwischen, und dichterisch-epischen Zusammenhang und Bewegtheit in ruhende schöne Leibesform zu verwandeln, die nur noch um ihrer selbst willen da ist; die nordische Kunst übernimmt anfangs diese beruhigte leibliche Kunst, die sie zuerst mit Unterschrift und Attribut ihrem geistigen Inhalt dienstbar macht; um sie dann immer lebendiger

in vielgestaltige epische Handlung aufzulösen. Ein Sanct Nicolaus wird im 11. Jahrhundert als Statue gebildet oder gemalt: mit den drei goldenen Kugeln, die er trägt, wird eine Geschichte angedeutet, die ihm geschehen ist; das 13. und 14. Jahrhundert malt in einer Folge von Scenen diese Geschichte selbst, wie Nicolaus mit dem Golde, das er von seinen reichen Eltern erbt, die Töchter eines armen Mannes vor Not und Schande rettet. —

Die italienische Kunst hat diese nordische Entwicklung zuerst mitgemacht, um dann später, unter dem Einfluß der Antike, die Entwicklung zum Statuarischen wieder zurückzumachen und bei dem antiken Schönheits-Selbstzweck zu enden. In Deutschland blieben Plastik und Glasmalerei, durch ihre Bindung an die Architektur, aufs Ornamentale und auf den dichterisch-dramatischen Ausdruck beschränkt, und bildeten, mit der Architektur zusammen, eine vollkommene Stileinheit. Hier war die klassische Function des Bilds am klarsten überwunden: denn wer das gesammte Innere oder das gesammte Äußere des Domes auf sich wirken läßt, wird nur den ornamentalen Eindruck der Fenster innen und des Bildwerks außen empfangen. So wird hier stets die dichterische Bedeutsamkeit des Einzelbildes aufgelöst in die höhere dichterische Bedeutsamkeit des Ganzen, die nicht des Bildes bedarf, sondern die durch die Linie und Farbe der Bildwerke an sich in ihrem Zusammenhang mit der Raum- und Gestaltwirkung der Architektur sich mitteilt. Im Gegensatz hierzu hat die Tafelmalerei dem Anschein nach, gleich der italienischen, die Welt der Erscheinung zu immer reinerer und selbständigerer Bilddarstellung sich erobert. Denn besagt nicht die Wirklichkeitsfreude im Charakterisieren der handelnden Personen, die Treue in der Wiedergabe der Umwelt und der Landschaft den Übergang vom Ausdrucksprincip zum Darstellungsprincip? So scheint es zu sein — und doch ist es anders gewesen. Gewiß hat die Bildform, die der Deutsche übernahm, die in ihr liegenden

Erfordernisse ihm aufgedrängt: er konnte auf dem einmal beschrittenen Wege, die Welt der Erscheinungen zur Bezeichnung seines dichterischen Lebens zu verwenden, nicht dort stehen bleiben, wo das Bild nur erst Schriftzeichen fürs Geistige war, und wo sich deshalb das Dichterische am reinsten aussprach. Er mußte weitergehen und die ganze Augenwelt erobern: aber — das ist das Wichtige — wo er sich treu blieb, hat er sie wiederum nur seinem Ausdruck dienstbar gemacht; und hat sie nicht, wie der spätere Italiener, Gesetz des Geistigen werden lassen. Die vervollkommnete Bildkunst nahm die Wirklichkeit treuer und ernster als die naive Erzählerkunst der früheren Zeit: aber nicht der Körper ward ihr Gesetz und nicht eine aus dem Körperlichen abstrahierte Vollkommenheit das Ideal; sondern der Ausdruck im Körperlichen wurde gesucht auf Kosten der körperlichen Schönheit, als Charakter, ja als Carricatur; und das Dichterische (ja Litterarische) blieb herrschend auch über den wirklichsten und sprechendsten Bildern der Außenwelt. So sind die Passionsdarstellungen zumal, mit ihrem Gegensatz von Henker-Bosheit und leidender Güte, Gegenstand dieser dramatisch-charakteristischen Kunst geworden. Die Menschen auf all diesen altdeutschen Bildern, die so vertraut und wirklich zu uns zu sprechen scheinen, sie leben nur vom bewegten Geist und nicht vom ruhenden Körper aus — und das macht sie uns vertraut und wirklich: denn das Andre, die Körperschönheit, verstehen wir nicht. Wie die ganze Welt der Farbe und Form deutschem Geiste dienstbar gemacht aussieht, das zeigen am stärksten die Bilder des Mathias Grünewald: seine Form ist die zuckende Ausdruckslinie, seine Farbe ist die unwirkliche mystische Farbe der Glasfenster: die vollkommenste malerische Fähigkeit triumphiert über das Anschaubare und Darstellbare. Nichts von beruhigtem Körperabbild, von Schönheit; keine Wirklichkeitsnähe und plastische Function der Zeichnung, der Farbe und des Lichts; alles, nach Wirklichkeitsmaßen, unwirklich: ein in sich be-

schlossenes Geisterreich nach eigenen geistigen Ausdrucksgesetzen —: seelisch erschütternde, dichterisch-musikalische Wirkung.

Der vollendeten geistigen Malkunst steht zur Seite die vollendete geistige Zeichenkunst, die eigentlich deutsche unter allen bildenden Künsten. Hier herrscht die Ausdruckslinie souverän, das Schwarz-Weiß kann körperliche Illusion seinen Mitteln nach garnicht geben wollen — die Holzschneide- und Kupferstechkunst ist die dichterische unter den bildenden Künsten. Und sie wird die volkstümliche Kunst. Im Bilderbuch vollzieht sich die Vereinigung der beiden Ströme, die das ganze Mittelalter hindurch unvermischt neben einander geflossen waren: der religiösen Kunst und der Volksdichtung. Das konnte nur geschehen, indem die fremde religiöse Bildkunst dem Eigensten angeglichen worden war; und das war geschehen in dem volkstümlichen Erzählerstil des Holzschnitts. Vereint mit dem erzählenden Stil der Sprache, der damals seinerseits den religiösen Culturinhalten sich angepaßt hatte, konnte in den Historien- und Armenbibeln, in den Heilsspiegeln, in den Legenden und Volksbüchern der dichterische Reichtum des Mittelalters für das Volksganze in Bilder-Büchern sich gestalten. Das Buch, das dem Hörenden lebendig ward, wenn die Dichtung vorgelesen wurde, ward auch dem Schauenden lebendig, wenn die Bilder besehen wurden. Denn in diesen Bildern war, ganz selbständig, das Dichterische wirksam und durch bloßes Schauen auch dem Geiste mitgeteilt, der das Lesen nicht verstand. Eine Allen gemeinsame Bilder-Sprache war erschaffen, wie sie jetzt nur noch das Kind in Bilderbogen und Bilderbuch besitzt.

So wird die religiöse Kunst gegen das Ende des Mittelalters zur Volkskunst und verbindet sich der Volksdichtung; das heißt: das Verhängnis des fremden Einflusses ist zum Segen gewendet, die Nation hat im fremden Elemente sich selbst gestaltet; sie kann zu allem Kunstwerk, das sie umgiebt, sprechen: das ist Geist von meinem Geist. Sie hat gelernt in Bau und

Bild nach eigenen Gesetzen zu leben; sie hat eine Fülle fremden Stoffes hinzugewonnen, an dem sie diese Gesetze anwenden kann. Ja sie hat die eigene Sprache und Dichtung, die durch das Eindringen des Fremden aus dem höchsten geistigen Leben ausgeschieden war, wieder hervorgezogen, und schickt sich an, aus der bisher verschmähten Sprache des niederen Volks ein der bildenden Kunst gleichwertiges Mittel zur Verherrlichung des religiösen Culturinhalts zu schaffen.
Doch bevor diese Einheit von Kunst und Volk in der Erscheinung der *gotischen Volkscultur* näher betrachtet wird, muß gefragt werden: wie denn diese Dichtung, die jetzt wieder zum Vorschein kommt, unter dem christlichen Einfluß sich gestaltet hat.

17.

Wir hatten es als die eine große Wirkung des Christentums erkannt, daß der Deutsche seine Dichtung im ursprünglichen hohen Sinne einer selbständigen Deutung des Daseins verlor. Er tauschte dafür eine bloß *behandelnde* Dichtung ein, eine Specialdichtung in dem Sinne, in dem wir heute noch allein Poesie verstehen. Aber nicht nur in der Geltung und geistigen Function ward dem Deutschen die Dichtung verwandelt: was ihm von alter mythischer Dichtung als Volksdichtung blieb, was er vom neuen christlichen Mythus als Kunstdichtung aufnahm: das alles erfuhr durch dasselbe Christentum und die es begleitende antike Tradition eine einschneidende Veränderung der *Form*.
Es waren zunächst schulmäßige Versuche, die der eigentlichen Dichtung nicht beizuzählen sind, wenn Mönche wie Otfrid, der erste Schreibtischpoet der Deutschen, ihre Sprache in die Regeln der erlernten klassischen Dichtweise einzuspannen suchten. Stärker als die *gelehrten* Versuche, den lateinischen Reim einzuführen

und der altgermanischen Rhythmik klassische Metrik zu substituieren, wirkte die christliche Kunstpraxis des Gesangs auf die Form der deutschen Dichtung ein. Der lateinische Hymnengesang war der erste Gesang in unserm heutigen Sinne, den der Deutsche vernahm. Wohl hatte auch der Deutsche seine Gesänge, wohl war ihm die Begleitung durch Musikinstrumente bekannt; aber dieser sein Gesang war mehr rhythmisch als melodisch, wie schon das Fehlen einer regelmäßigen Vers- und Strophenform beweist: er war nichts anderes als jene an sich so sehr musikalische Dichtung, deren Wirkung wir noch jetzt aus althochdeutschen Denkmälern durch bloßes Lesen uns zurückrufen können; und die man nur mit ungeheurem rhythmischem Nachdruck und lebendiger Wildheit der Stimme vorgetragen denken muß, um den Eindruck zu ermessen, den die Römer und Romanen davon empfingen, denen der Inhalt unverständlich und der Ausdruck wider die Natur war: sie glaubten bloß unarticuliertes Geschrei oder das Geräusch von Wagen auf Knüppeldämmen zu vernehmen. Der christliche Hymnus mit seinem streng gemessenen Vers, mit seinem Endreim, mit seiner gegliederten Strophe, die auf eine bestimmte Melodie gesungen wurde, stellte völlig die antike Zweiteilung von Musik und Dichtung und ihre künstliche Verbindung als Text mit Noten dar, und war ganz das Gegenstück des deutschen Gesanges, in welchem der dichterische Inhalt den variierenden musikalischen Klang und Rhythmus immer von sich aus neu erschuf. Man kann sich denken, welche Umwälzung das Anhören, die Gewohnheit, die Nachahmung dieses Hymnus in der deutschen Dichtung hervorrufen mußte. Zum Sieg verhalf dem Hymnus nicht seine metrische Structur, sondern seine musikalische Macht: der christliche Gefühlston war in seinem erschütternden Überschwang dem eigenen Überschwang verwandt; in seiner moralischen Macht war er ihm überlegen. So vollbrachte die christliche Melodie mit Leichtigkeit, was die Scansion der lateinischen Schulmeister nicht so schnell erreicht hätte:

sie zerbrach den deutschen rhythmischen Vers; sie machte ihn sangbar: sie vermählte ihn mit der selbständigen Kunst Musik und entfremdete ihn seiner eigenen, andersartigen, in den Worten selbst wirksamen Musik.
An den meisten altdeutschen Denkmälern ist der Kampf zwischen der angestammten Rhythmik und der neuen Melodik wahrnehmbar, die überall die Neigung zeigte, den Vers durch Metrum und Reim glatter und „wohlklingender" zu machen. Und eigentlich spiegelt alle deutsche Dichtung fortan diesen Kampf: wobei man nun aber zu unterscheiden hat, wo das Nationale gänzlich unterliegt und aufgegeben wird, und wo es sich einigermaßen gegen das Fremde behauptet, ja dieses nach sich wandelt.
Die erste Phase dieses Kampfes hat ein sehr merkwürdiges Ergebnis gezeitigt: das alte Volksepos ist unter dem fremden Einfluß musikalischer, sangbarer geworden und ist aus dem rhapsodischen Vortrag zum liedmäßigen Vortrag übergegangen; welches durch den regelmäßigen Vers- und Strophenbau und Reim bezeugt wird. Dagegen hat die christliche Kunstdichtung die altgermanische unregelmäßige Rhythmik bewahrt und zeigt weder regelmäßigen Versbau noch strophische Gliederung: nur den Reim hat sie, wenn auch nicht regelmäßig, übernommen und ihn zu freier rauher Assonanz umgebildet.
Dieser scheinbare Widerspruch, daß der nationale Inhalt die fremde Form deutlich ausgeprägt zeigt, während der neue christliche Inhalt die nationale ältere Form bewahrt, ist nicht dadurch gelöst, daß man auf die etwas jüngere Aufzeichnung des Nibelungenlieds und der ihm verwandten Lieder verweist, welche unverkennbar schon höfischen Einfluß erfahren haben, während das Annolied, die Kaiserchronik und die ihnen nahe stehenden geistlichen Gedichte vor dem Eindringen des höfischen Stils geschaffen sind; denn eine den genannten geistlichen Epen gleichzeitige Aufzeichnung würde das Nibelungenlied wohl spärlicher in Worten und rauher in Reimen zeigen, doch sicherlich bereits

in der strophischen Form, zu der es eben durch seine Volksmäßigkeit, d. h. durch seine mündliche liedhafte Überlieferung gelangte; während die aufgeschriebenen Gedichte der Geistlichen der Einwirkung des Gesangsvortrags, das heißt jetzt: der Musik, entzogen waren, und deshalb, bloß gesprochen gedacht, und zur Rede, nicht zum Gesang bestimmt, die alte rhythmische Form viel reiner bewahren konnten.

18.

Betrachten wir zunächst die Form der Volksdichtung, so sehen wir, wie bereits das Nibelungenlied, mit der Übernahme von Reim, regelmäßig gemessenem Vers und Strophe die Nachteile der romanisch-klassischen Dichtconvention empfangen hat. Füllworte, Füllverse werden nötig, um den Anforderungen des regelmäßigen Vers- und Strophenbaues sowie des Reimes zu genügen. Die Sparsamkeit der althochdeutschen Dichtung ist schon einer gewissen Redseligkeit und Umständlichkeit gewichen; die, wie die Bruchstücke älterer Epik zeigen, keineswegs im Wesen des Epos, sicher nicht im Wesen des deutschen Epos begründet ist. Der regelmäßige Fluß des Verses, das regelmäßige Insichzurückklingen der Strophe, von dem einschmeichelnden Klang des Reims unterstützt, übt, gegenüber den hin- und herschlagenden Wogen des altgermanischen freien Rhythmus, eine beruhigende Wirkung aus, die dem antiken Begriff der Dichtung eher zu entsprechen scheint als dem deutschen. Wenn auch innerhalb des einzelnen Verses einige rhythmische Freiheit herrscht und insbesondere in der vierten Zeile der Nibelungenstrophe deutscher Eigenwille gegen eine absolute Regelmäßigkeit sich wehren zu wollen scheint, so ist doch eben dadurch, daß auch dieses Zurückfluten zur Regel geworden ist, der Zustand eingetreten, daß Takt und Rhythmus im Wesentlichen zusammen-

fallen, und ein Eigenrhythmus des jedesmaligen Inhalts nicht mehr zu erkennen ist, sondern stattdessen das Schema einer für das ganze Gedicht feststehenden Strophe.

Neben dem Versmaß ist es der Reim, der den Eindruck bestimmt. Auch dieser Endreim ist nicht deutscher Herkunft und entspricht dem elementaren Ausdrucksbedürfnis in deutscher Sprache von Natur aus nicht. Er entstammt bei den Romanen und bei den Arabern dem Bedürfnis, sich mit einem technischen Können in der Unterhaltung hervorzutun. Er ist ein Spiel mit der Materie des Worts, hinter dem kein Inhalt steht; ihm liegt schließlich ein verstandesmäßiges Combinieren zweier in der Bedeutung getrennter, nur durch zufällige gleiche Endung, nicht ähnlichen musikalischen Gesammtklang verbundener Worte zu Grunde, also: der Einfall, der Witz. Deutsche Sprache, der im Grunde alle Beweglichkeit, Fülle, Geschwätzigkeit fremd ist; die, wo es etwas zu sagen gilt, wortkarg, aber inhaltlich geladen ist: deutsche Sprache kann mit dem Reim wenig anfangen; wo sie ihn streng und rein aus dem Romanischen übernommen hat, ist sie stets unnatürlich geworden, und ist gerade, wann sie sich im romanischen Sinne am „schönsten" vorkam, von Fühlenden stets als häßlich empfunden worden. Wo jedoch der Reim dem nationalen Sprachempfinden angeglichen wurde; wo er statt zufälligen Silbenzusammenklangs inhaltlich gebotener Wortanklang wurde, da hat er sich, wie im sangbaren Lied, als eine willkommene Hilfe zur musikalischen Wirkung, eingebürgert. Man hat diese Abwandlung des reinen Reims in den unreinen jedoch mißverstanden und darin eine nur beim „Volks"lied verzeihliche „Verrohung" gesehen, oder einen beklagenswerten Mangel an formalem „Können", während es doch nur die vom Geiste der Sprache gebotene Anwendung war. — Hier liegt der Vergleich mit einem Kunstmittel nahe, das der Germane vor dem Eindringen des Endreims besaß: mit der Allitteration, dem Stabreim. Der Stabreim ist lange Zeit für

das Wesentliche altdeutscher Dichtung gehalten worden, ja man hat durch Nachahmung dieses einen Merkmals eine eigentlich deutsche Dichtung neu zu begründen geglaubt. Man irrt sich aber, wenn man den Stabreim für ein ähnlich äußerliches und kunstmäßiges Mittel ansieht wie den Endreim: denn er ist kein Spiel mit der Form, sondern eine natürliche Begleiterscheinung der Explosivkraft des Rhythmus gewesen: er ist vom Inhalt unzertrennlich und erscheint bloß an dem betonten Wort, nicht, wie der Endreim, als bloßer Schmuck nach so und soviel Silben am zufälligen Ende des Verses. — Wie man, im gewöhnlichen Leben, bei kurzer und eindringlicher Aussprache weniger Worte, leicht ohne daß man es beabsichtigt, gleichanlautende Worte finden wird; so ist, bei starker Entladung des Inhalts im Rhythmus, ein öfteres Vorkommen gleichanlautender Worte ganz natürlich. Lag dies an sich im concentrierten und rhythmischen Charakter der germanischen Sprech- und Dichtweise, so mag es dann auch mit Bewußtsein zur Einprägung formelhafter Wendungen (wie sie das Sprichwort noch hat) und zur Verstärkung cultischer geheimnisvoller Priesterrede benutzt worden sein. Wie beim freien deutschen Rhythmus, so hat man auch beim Stabreim strenge Regeln in die überlieferten Denkmäler hinein interpretiert, und wo dieses Verfahren nicht anschlug, eine regelmäßige ältere Kunstübung angesetzt, gegen welche die uns allein überlieferte freiere Übung einen „Verfall" darstelle: ein Beweis dafür, wie der uns gewohnte Begriff des regelmäßigen Verses und Reimes noch heute ein natürliches Empfinden des Eigenen verhindert. Wir construieren lieber ein Phantom, das nie existiert hat, ehe wir das Dogma preisgeben, daß es Dichtung nur in regelmäßigen Versen und einen Reim nur nach festen Regeln giebt!

Die große Freiheit, mit der in Wahrheit der Stabreim angewendet wurde, beweist, daß Wortkargheit mit ihm vereinbar war, daß er nicht, wie der Endreim, den Vers nach der Seite

des „Zuviel“ beeinflußte, und nirgends, wie dieser, durch die Schwierigkeit der Wortwahl zur Geschwätzigkeit drängte.

Daß der freie Rhythmus wie der freie Reim, das heißt: der inhaltlich bedingte Rhythmus und der inhaltlich bedingte Reim der deutschen Dichtung durch die fremde Einwirkung genommen wurden, machte sie, für deutsches Bedürfnis, musikalisch ärmer: indem die Einheit von Inhalt und Form, Eigenrhythmus und Eigenklang des Inhalts verloren war, worin die erschütternde Wirkung der älteren Dichtung bestand. Dafür wurde durch Wohlklang von Takt und Endreim der schöne Vers nach antikem und romanischem Vorbild eingetauscht. Dieser schöne Vers ist erträglich allein in Verbindung mit der Melodie der Musik, oder in Nachahmung dieser Melodie, das heißt: als Lied. Und so hat er auch, im gesungenen Lied, volksmäßig werden können. Die sangbare, durch den Reim gebundene Strophe ist nicht die Form des Volksepos allein gewesen, wie es im 12. Jahrhundert aufgezeichnet ward, sondern die Form des deutschen Volkslieds überhaupt bis auf den heutigen Tag.

Das Wesen des Liedes aber ist, daß eine Melodie, sei es eine Melodie der Musik oder eine nur noch im bestimmten Versmaß sich kundgebende übertragene Melodie der Worte, durch die Form der Strophe die Gesammtstimmung angiebt; diese feststehende Form wird mit Worten variiert, bis der mitzuteilende Inhalt ausgedrückt ist. Es ist nun klar, daß eine bestimmte Sprachmelodie nicht unbegrenzt oft wiederholt werden kann, so wenig wie eine bestimmte Melodie der Musik; daher ist das Lied seinem Wesen nach kurz, und beschränkt den inhaltlichen Ausdruck; es kann weder große dichterische Zusammenhänge vermitteln, noch eine reiche epische Handlung entwickeln. Darum ist das Lied so sehr zum Ausdruck eines umgrenzten und momentanen Seeleninhalts, vorzüglich der Liebe, der Naturstimmung, begrenzter Visionen und begrenzter Phantasievor-

gänge, geeignet. Daher auch besteht das Epos nicht aus fortlaufenden Strophen, sondern diese sind zu einzelnen Liedern mit ursprünglich verschiedenen Melodieen zusammengefaßt, und so allein auch können sie gesungen gedacht werden; worüber die glättende und vereinheitlichende Redaction der uns vorliegenden Aufzeichnung nicht täuschen darf. — Das Lied ist an die Musik gebunden und muß sich immer wieder mit ihr berühren, wenn es nicht in leerer Form verhallen will. Im gesungenen Lied des Volkes aber ist mit der Zeit die Melodie der Musik das Primäre geworden: die Weise, auf welche dann völlig neue Texte gedichtet wurden. Diese Weise trug ursprünglich die Züge der geistlichen Musik; sie war, wie alle älteren Volkslieder es zeigen, getragen, feierlich, ernst. Jemehr ein individuelles weltliches Gefühl sich geltend machte, desto mannigfaltiger, fröhlicher, leichter wurde die Volksmelodie; desto mehr wurde die elementar-erschütternde Gewalt des christlichen Gefühlstons in die Freiheit musikalischer Kunst aufgelöst. Die Spielleute und Pfeiffer des Mittelalters lösten den Tanz, der ursprünglich auch ein ernstes gemessenes Schreiten war, in Tanzen und Springen, und führten damit auch dem Lied schnellere und leichtere Weisen zu. So entstand die Volksmelodie in unserm Sinne, wie sie das Volk zum Teil noch bewahrt: sie ist, wenn sie auch ursprünglich von der Dichtung herkommt, durch den fremden Einfluß doch wesentlich Musik geworden, und kann den Text neu und frei aus sich erzeugen. Vor allem: sie behandelt ihn frei, und kann niemals zu der metrischen Pedanterie gelangen, die den Schreibtischdichter umfängt, wenn er regelmäßige Verse macht, die von der Musik losgelöst sind. Denn innerhalb der gesungenen Strophe sind, so fühlbar ihre Fesseln waren, doch wieder der Dichtung große Freiheiten verstattet worden, sodaß wir heute die Volksdichtung, die fürs Ohr betont und nicht mit der Feder Silben zählt, die fürs Ohr den ungefähren Anklang sucht, und nicht dem Auge das genau sich deckende Reimbild vermitteln will, als

rhythmisch und klanglich freier empfinden als die Kunstpoesie, von deren Gesetzen noch zu reden sein wird. Die tiefste Wirkung der Volksmelodie hat allerdings nicht die Dichtkunst verspürt, sondern, später, die Kunstmusik; und schon nach dieser rein formalen Betrachtung erscheint es nicht befremdlich, daß die Trennung einer ursprünglich einheitlichen Dichtmusik in Text und Melodie wohl der Musik, nicht aber der Dichtung zu gute kommen mußte. Der Dichtung war ihr früheres Hauptmittel, die musikalische Macht, genommen und an eine neue eigene Kunst vererbt; während das, was die Dichtung aus dieser Verbindung gewann: Wortfülle und Gewandtheit, glatte, regelmäßige Form, diesen Mangel nicht ersetzen konnte, ja mit der Zeit Dichtung und Sprache zu Grunde richten mußte.

Das epische Lied verging mit den letzten Vertretern einer kunstmäßigen Übung der Poesie, den Spielleuten. Nur in kümmerlichen Resten lebte es fort: die Ballade trat sein Erbe an. Sie war, wie das lyrische Lied, in Stoff und Umfang beschränkt, sie stellte keine epischen Zusammenhänge großen Stils mehr dar, hier wurden nur einzelne Scenen, die aus Mythus und Sage sich besonders tief eingeprägt hatten, blitzartig beleuchtet und in dramatischer Gestaltung festgehalten. Auch hier die sangbare Strophe und, zur musikalischen Bindung der sprunghaft fortschreitenden Handlung, der Kehrreim. Die eigentliche Erzählung aber, der durch die kurze Lied- und Balladenform der lange epische Atem abgerissen war, mußte sich neue Formen schaffen. Zum altdeutschen rhythmisch freien Vers konnte der durch die Musik melodisch gebundene und eingeschnürte Vers nicht mehr zurück. Dennoch mußte zum Ausdruck des eigentlich Epischen, das im Lauf des Mittelalters sich immer reicher ausgestaltete, indem zur nationalen Sage und zum heimischen Märchen allmählich christliche, antike und orientalische Legende trat, eine ähnlich freie Form gefunden werden, wie die ältere Rhythmik

gewesen war. Diese neue freie Rhythmik, die wir heute unter dem weiten und gänzlich wirren Begriff Prosa fassen, ließ die Bindung durch Takt uud Reim gänzlich beiseite; und verwendete sie, der Function gemäß, die sie durch die Einwirkung der Musik angenommen hatte, nur in lyrischen oder dramatischen Momenten zur musikalischen Steigerung. Diese Form der Volkserzählung wurde im 14. und 15. Jahrhundert auch die die Kunstdichtung beherrschende litterarische Form der Erzählung; und wird, als die endgiltige dichterische Form des Mittelalters, mit dieser Kunstpoesie zu betrachten sein.

19.

Es ist gezeigt worden, warum ein höchstes und freiestes Walten der Dichtung seit dem Eindringen des Christentums nicht mehr möglich war; wie die alte mythische Poesie zur Volksdichtung herabsank; und wie in der stummen Bau- und Bildkunst der alte dichtende Trieb weiterlebte und aus scholastischem Denken und epischem Legendenreichtum einen neuen Mythus in Sinnbildern zu gestalten anhub. Was in der bildenden Kunst im Zusammenhang und in unerschöpflicher Fülle geleistet wurde, das ist in der Dichtung selbst auch schon im frühen Mittelalter hervorgetreten, aber ohne solchen Zusammenhang und auf einzelne Persönlichkeiten und Stände beschränkt; so daß es an nationaler Bedeutung mit Baukunst und Malerei nicht verglichen werden kann. Denn an den Domen baute doch schließlich das ganze zum Christentum bekehrte Volk: dasselbe Volk, das in Liedern und Bräuchen an der alten mythischen Dichtung festhielt; in den Domen und vor den Andachtsbildern spielte sich ein gutes Teil von dem Leben dieses Volkes ab — die Kirche war geistiger Mittelpunkt für alles Leben geworden —: aber die Dichtung

fand in ihr keine Pflege, auch die neue christliche Dichtung nicht: sie hatte nicht, wie das Bild, cultische Function. So blieb die Dichtung, wo sie gepflegt ward, die Angelegenheit Einzelner. War sie schon dadurch zur nur gestaltenden, nicht erfindenden Tätigkeit geworden, daß sie von der selbständigen frei-denkerischen Deutung der Welt durch das religiöse Dogma ausgeschlossen war; so war ihr nicht einmal, wie doch der bildenden Kunst, die Möglichkeit gegeben, wieder aufs ganze Volk in der Ausgestaltung der neuen christlichen Inhalte, als eine Specialdichtung, einzufließen: weil die religiöse Bindung nicht zugleich cultische Bindung war. So ist es zu erklären, daß die Ansätze zur größten dichterischen Bewältigung der Cultur und Geschichte, die wir Deutschen gehabt haben, vereinzelt blieben und nicht Angelegenheit des Volkes, sondern Angelegenheit eines einzelnen Standes wurden; ja, daß sie durch einen andern Stand bekämpft und vernichtet werden konnten.

Es wurde schon gesagt, was die einzigartige Größe dieser geistlichen Kunstdichtung, selbst gegenüber dem nationalen Epos, ausmachte: sie bewahrte, nur wenig abgewandelt, die große rhythmische Dichtform der älteren deutschen Kunstübung; weil sie wohl vom Ohr empfunden und fürs Ohr gemacht war; aber doch nicht, wie das Lied, vom Volk gesungen und von Musik begleitet und verändert ward. Eben diese Ferne vom Volk, aber auch von der christlichen Musik, deren Einwirkung im Cult unvermeidlich gewesen wäre, ward ihr zum Heil.

Die religiöse Kunstdichtung des Deutschen hebt mit der Christianisierung des Nordens an; und sofort ist es jene mythische Phantasie des Deutschen, die aus dem Stoff der Bibel bereits, wie die altsächsische Dichtung, und noch viel stärker dann aus Legende und Weltchronik eigene dichterische Gebilde erzeugt, von derselben Größe, Kargheit, Gehaltenheit, wie die Gestalten des nationalen Epos. Wohl blickt Heldenkampf und Heldentreue einer jungen tatenfrohen Menschheit durch die angenommenen

historischen Masken hindurch, und contrastiert eigentümlich mit dem moralischen Fanatismus und Nihilismus der späten antik-orientalischen Welt. Was aber den Gesammteindruck und das dichterisch Große ausmacht, ist nicht der Kampf dieser Weltanschauungen, sondern die Freude an der märchenhaften Buntheit der fremden Welt, und die Fähigkeit, diese Welt in Worten lebendig werden zu lassen, die heute noch mit erschütterndem Klang an Gefühl und Phantasie rühren. Selbst einzelne Lieder zum Lob Marien oder der Heiligen sind dieses Bildüberschwangs voll und können sich in den Klängen fremder Namen, hebräischer und lateinischer Worte nicht genug tun. Am reichsten aber ist daran das eigentliche geistliche Epos, das das fremde neue Weltbild von der Welterschaffung bis zum jüngsten Gericht im Ganzen gestaltet, und Geschichte und Sage, Christentum und Heidentum in einer Bilderfülle spiegelt. Die Ausdruckskraft, zu der hier gerade das Einstürmen fremden Bildüberschwangs die Sprache gereizt hat, ist in aller, auch deutscher Poesie, ohne gleichen.

Am völligen Ausbau eines großen weltumfassenden Legendenepos, für das der Stil da war, wurde die geistliche Poesie gehindert. Es spielte sich hier dasselbe ab, was später, zur Zeit der Renaissance, der nationalen Kunstübung ein Ende machte: das romanische Schönheitsideal drang in die Dichtung ein und begeisterte einige Dichtergenerationen zu blinder und lächerlicher Nachahmung. Wie alle auf mühevoller Technik und eigentlichem „Können" beruhende Kunst war die neue romanische Poesie exclusiv und hochmütig: sie verdrängte die ältere rhythmische Dichtung nicht nur, sondern sie suchte ihre Spur auszutilgen, indem sie sie nachträglich verbesserte und verschönerte. Denn sie wußte ja, was richtig und falsch war: ein reiner Reim war richtig, ein unreiner Reim war falsch; ein regelmäßig gebauter, soundsoviel Takte enthaltender Vers war richtig, ein unregelmäßiger, rein rhythmischer Vers war falsch. Mit diesem herrlichen Maßstab

in Händen konnte die neue höfische Poesie das Andenken an die ältere Vorgängerin so völlig verdunkeln, daß bis heute der gebildeten Allgemeinheit der Begriff von ihr und der gelehrten Besonderheit der eigne Maßstab fehlt — während jene selbst, als „mittelhochdeutsche Blütezeit" und „erste klassische Periode der deutschen Dichtung" in aller Munde ist.

20.

Da wir das Wesen des Reims und des regelmäßigen Verses betrachtet haben und die Grundprincipien der deutschen dichterischen Anlage uns gegenwärtig sind; so können wir uns über die höfische Dichtung kurz fassen und brauchen bloß das Historische beizubringen.

Die ursprünglich germanischen Franken hatten die römische Vulgärsprache angenommen; und während sie sonst in allem Geistigen fast das ganze Mittelalter hindurch germanischen Charakter zeigten, vor allem in dem reiner germanischen Nordfrankreich; so erbten sie doch mit dem römischen Dialekt die römisch-antiken Gesetze der Metrik. Aber selbst dieser romanische Dialekt, das Altfranzösische, hat sich gegen Takt und Regel lange Zeit gesträubt und damit das germanische Fühlen seiner mittelalterlichen Benützer bekundet. — Im Süden Frankreichs, in der Provence, ist dann zuerst die Kunstfertigkeit ausgebildet worden, in abgezählten Versen und klingelnden Reimen zu conversieren, und diese Kunstfertigkeit hat sich auf die Dauer allen Völkern romanischer Sprache vererbt. Von hier empfingen die Italiener, die Spanier, die Normannen und Nordfranzosen die schönen Formen für alles, was sie poetisch auszudrücken hatten. Es entstanden in Sonett, Canzone, Romanze, Madrigal, Servente, Stanze und wie die Formen alle heißen, ähnliche feste Schemata, wie sie die antike Poesie in ihren bestimmten

Dichtarten und Versmaßen besessen hatte. Und es entstand das gleiche Verhältnis zwischen Dichter und Gedicht, Inhalt und Form, welches wir als das klassische Princip früher charakterisiert haben: die Form als fertiges Gefäß, in welches der Inhalt gegossen wird, der Dichter als Meister im Gebrauch der Form, nicht als ihr Erfinder und Gestalter. — Das Versemachen als virtuose Fertigkeit, wie es zu allen Zeiten ein Bestandteil der romanischen Geselligkeit gewesen ist, das gewandte Musizieren in einer wohlklingenden Sprache, das nicht von tiefem dichterischem Ausdrucksverlangen, sondern vom Drange zwar witziger, geistreicher, wohl auch gefühlvoller, aber doch im Grunde „prosaischer" gesellschaftlicher Mitteilung eingegeben war, dieses erlernbare Conversieren wurde das Bindemittel der ritterlichen Gesellschaft, die damals zu hoher äußerer Cultur erblühte. Die Liebeslyrik der Troubadours entstand als eine reiche und wohlgefällige, im modisch-höfischen Leben selbst, in der Anwendung erfüllte Kunstübung. Mit der ritterlichen Sitte und Mode ging auch dieser wesentliche Bestandteil der französischen ritterlichen Bildung auf alles übrige süd- und mitteleuropäische Rittertum über, das durch die Abenteuer der Kreuzzüge in steter Berührung unter einander war; und so erbte diese Kunstübung auch auf die Deutschen, als sogenannte höfische Poesie. Es wäre ein Glück gewesen, hätte der Deutsche damals, wie er es später im 18. Jahrhundert tat, mit der französischen Sache auch die französische Sprache übernommen: er hätte dann das kostbare Instrument der eigenen Sprache nicht verdorben. So aber erlernte er zwar die französische Sprache soweit, um einzelne modische Brocken, vor allem wohlklingende Namen, auch in seine Poesie zu mischen. Aber er sang die französischen Lieder nicht französisch, sondern er ahmte sie in seiner Sprache nach. Wohl war, durch den lateinischen Hymnus, der Reim und die gebundene Vers- und Strophenform längst ins Volk gedrungen: aber Vers wie Reim waren in dem Grade

assimiliert worden, daß, wie noch im heutigen Volkslied, der Unterschied von der Kunstdichtung eben in der rhythmisch freieren Verszeile und dem unreinen Reim bestand, da beides in der lebendigen Melodie der Musik sich ausgleichen konnte. Die französische Kunstübung verlangte Correktheit viel strengerer Art: untadlig reinen Reim und regelmäßig genau gemessenen Vers. Das war noch im Lied erträglich, das in seinem oft überaus künstlichen und zierlichen Strophenbau immerhin die Melodie der Musik nachahmte: daher es unter den Minneliedern einige, wenn auch sehr wenige, bleibende Gedichte hat geben können — obgleich im Ganzen auch hier die ermüdende Variation weniger Themen in ermüdender conventioneller Form vorherrscht. Ganz unerträglich aber und eine Sünde wider den Geist der Sprache war die Einführung des regelmäßigen Reims und des regelmäßigen Verses ins Epos. Ein Erzählen in gleichmäßig fortlaufendem Takt, in erzwungenen Reimen, die nach einer bestimmten Anzahl von Takten erscheinen mußten — wie sollte dies dem freien rhythmischen Bewegungsausdruck des Deutschen entsprechen! Ohne strophische Gliederung, die, wenn auch selbst wieder Regel und Zwang, doch ein rhythmisches Ausruhen, Sammeln, Zurückwogen verstattet hätte, laufen diese Reime ins Endlose weiter, so ohne innere Pause, Caesur und Abschluß, daß man überall und nirgends anfangen und aufhören kann zu lesen: immer dasselbe eintönige häßliche Geklapper dieser nach romanischem Muster schönen Verse. Dies war keine harmlose Spielerei, die die Sprache etwa gar noch „bereichert" hätte: es war ein Spiel, das den innersten dichterischen Nerv, die Zeugungsfähigkeit der Sprache vernichtete. Die Sprache wurde gewandt, das heißt im Deutschen: phrasenhaft; kein Wort stand mehr für seinen Sinn und für sein Bild; die Worte mußten reichlich fließen, mußten Geschwätz werden, um die vorgeschriebene Versform auszufüllen. Und der Inhalt, er war dieser Form würdig. Die visionäre Größe und Phantasieerfüllt-

heit der geistlichen Epik sucht man hier vergebens: die größten christlichen Stoffe wurden in gleicher Weise wie die romantischen von Frankreich entlehnten Sagen nur behandelt, um das modische ritterliche Liebesideal, die modischen Abenteuer und Turniere, Manieren und Trachten in endloser Rede zu schildern und zu discutieren. Die kleinlichen Ideale, Ehren- und Liebesfragen eines Standes wurden in diesen Romanen abgehandelt; und da diese Fragen, wie die Probleme aller Zeitromane nach kurzer Zeit nicht mehr actuell waren, so war auch diese Ritterpoesie, die so schnell emporgeblüht war, nach kurzer Zeit den meisten ehrlichen Leuten leer und unverständlich. Wodurch sie allein in Ansehen blieb, das war, bei dem ungeheuren Respekt des Deutschen vor dem ihm von Natur so fremden formalen Können, die scheinbare Meisterschaft im Reimen und gewandten Versemachen — und diese Meisterschaft wurde mit deutscher Gründlichkeit und Pedanterie weitergepflegt. Hätten die ritterlichen Romanciers der Prosa sich bedient, das heißt: einer der heutigen Romanprosa entsprechenden ordinären begrifflichen Mitteilung, wie sie ihrem Zeitinhalt gemäßer gewesen wäre: es würde niemand mehr nach ihnen fragen. Lediglich aus dem romanischen Vorurteil heraus, daß Vers und Dichtung identisch seien, hat man die deutsche Dichtung mit den wohlklingenden Namen eines Wolfram von Eschenbach, Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg belastet; von welchen dreien allein Gottfried hie und da dem Dichter in die Nähe kommt, wenn er auch nirgends dem früheren Gestalter des Tristanstoffs, dem Eilhart von Oberge, entfernt zu vergleichen ist; während Wolfram ein gemütlicher Plauderer ist, der gelegentlich einen tiefen psychologischen Blick zeigt, im übrigen aber, genau wie der geschwätzige Hartmann, nichts anderes ist, als ein mäßiger metrischer Bearbeiter. Von deutscher Dichtung lebt hier nichts, und es wäre schon traurig, wenn diese drei Übersetzungskünstler die höchste Blüte deutscher Poesie im Mittelalter darstellten, wie die Litteratur-

geschichtsschreibung uns glauben machen will: wie überall ist ihre Wertung auf romanisch-klassischen Formprincipien aufgebaut; diese Formprincipien aber waren es, durch die diese Dichter, wenn sie wirklich von Natur welche waren, zu Nichtdichtern geworden sind.

Es hätte ja wohl die Möglichkeit bestanden, daß eine Poesie, die von Rittern gepflegt wurde, im Gegensatz zu der christlichen Poesie der Geistlichen die nationale Freiheit und Selbstherrlichkeit der Dichtung wiederhergestellt hätte; wie denn Litteraturhistoriker, die auf dem Begriff der Toleranz die Geschichte der deutschen Dichtung begründen, sich ähnliches eingeredet haben. Dies ist aber eben nicht der Fall gewesen: auch die höfischen Dichter waren, bei aller gelegentlichen Polemik gegen die Geistlichen, christlich religiös gebunden und alles andere als Freigeister. Und wenn ihr Standesideal, das ihnen in praxi wohl über dem Seelenheil stand, nur wenigstens deutsch gewesen wäre! Aber es war französisch, war aus dem Ausland nicht anders importiert, wie das Culturideal des deutschen Edelmanns in der Barock- und Rokokozeit. Von einem solchen beschränkten Standesbewußtsein aus konnte eine geistige Befreiung der deutschen Menschheit nicht unternommen werden. Eine denkerische Selbständigkeit kam der Dichtung also auch von diesen weltlichen Dichtern nicht; dagegen allerdings etwas Verstandesmäßiges — was aber mit Gedankendichtung im hohen Sinne nichts zu tun hat: nämlich die psychologische Schilderung, das Reden über den Helden, welches das Gegenteil vom Gestalten ist, das Reden von Ideen und Idealen, welches das Gegenteil vom productiven Denken ist. So endete diese Poesie auch in kleinlicher Lehrhaftigkeit, in Lebensweisheits- und Anstandslehre. Und in all diesen Lehren und Idealen, die Toleranz und Humanität einbegriffen, war nichts, was der noch herrschenden christlichen Weltanschauung an dichterischer Größe und Phantasiegewalt hätte an die Seite gestellt werden können. In jeder

Hinsicht war die ritterliche Dichtung, innerhalb der Gesamtcultur des Mittelalters gesehen, eine Episode: — nur in einer Hinsicht nicht: in der Verwüstung der Form, die nicht wieder gut zu machen war. Mit abergläubischer Verehrung hütete und pflegte der Deutsche den einmal zum Gesetz erhobenen Reimvers. Die raffinierte Technik der Minnesänger erbte an die Meistersinger weiter, die sie als ein steifes pedantisches Handwerk übten — aber doch wenigstens den Zusammenhang mit der Musik nicht verloren und dadurch einen, wenn auch schematischen Reichtum an Formen bewahrten. Ganz unerträglich war wiederum die für das bloße Lesen bestimmte epische und didaktische Versmacherei, die den höfischen Vers beibehielt: Chroniken, Legenden, Novellen, Fabeln, Romane, Sprichwörter, Beschreibungen jeder Art aufzeichnen hieß lange Zeit nichts anderes als sie in Reime bringen — eine Verkehrung der Sprachgesetze durch ein sinnloses formales Vorurteil, wie sie die neuere Zeit ähnlich in der Herrschaft des französischen Alexandriners und des klassischen Jambus und Hexameters erlebt hat. Erst das Ende des Mittelalters hat diesem fremden Vers nationale Eigenart einzuflößen vermocht, als sie ihn im Knittelvers unregelmäßig und unrein machte und damit freierem rhythmischem Ausdruck gewann. Dies ist dann freilich für unsre am klassischen Vers geschulten Gelehrten Verrohung und Verfall der edlen mittelhochdeutschen Kunst gewesen.

21.

Die Kirche hatte die Dichtung in deutscher Sprache nicht in ihren Cult einbezogen und sich so die Schaffung einer christlich-germanischen Dichtung größten Stils entgehen lassen. Im Gegensatz hierzu ist das mittelalterliche lateinische Drama unmittelbar aus dem kirchlichen Cult hervorgegangen.

Man wird es zu der frühzeitigen Umwandlung des dogmatischen Anteils in den ästhetischen rechnen müssen, daß aus der Liturgie der großen Feste ein lebendiges Spiel hervorging, bei dem eine unmittelbare magische Heilseinwirkung, wie bei den Sacramenten, nicht mehr in Frage kommen konnte, sondern wo die nachschaffende Phantasie dem Schauen ein ästhetisches Erlebnis bereitete. Der Christus des Passionsspiels war etwas anderes als der gemalte Crucifixus, zu dem man allenfalls noch beten konnte: die Andacht des Schauens trat vor dem Schau-Spiel noch deutlicher an die Stelle der Glaubensandacht als vor dem Bildwerk. Soweit das Spiel lebendes Bild war, vermittelte es dem Laien bereits den dichterischen Eindruck: es führte ihm die gewohnten heiligen Bilder nicht anders vor als der erzählende Maler und Plastiker in seinen Bildscenen: in bewegtem Ausdruck durch Farbe, Linie, Gebärde; und es ist kein Zufall, daß zwischen der Bildnerei und diesen Spielen die tiefsten und fruchtbarsten Wechselbeziehungen stattgefunden haben. Trotz der Musik und Rede war dem Laien nämlich das kirchliche Spiel ein stummes Spiel: denn er verstand die lateinische Sprache nicht, die den Dialog und das Lied dieser Spiele beherrschte.

Das wurde erst anders, als die deutsche Sprache an die Stelle des Lateinischen trat. Hier war ein dramatischer Stil gefunden, der im Gegensatz zu allem früheren und späteren vom gesprochenen Wort ausging, und im Worte selbst, nicht im Spiel des Schauspielers, die künstlerische Wirkung suchte. Der antike Mimus wie der moderne Schauspieler war hier nicht am Platz: denn die körperliche Loslösung des Darstellerischen vom Dichterischen war hier nicht eingetreten.

Wenn das antike Drama zwar auch dem religiösen Cult entstammte, so zeigte es doch in seiner völligen Ausbildung, die das Muster aller späteren Dramatik wurde, das Vorherrschen des Dialogs und der logisch-psychologischen Discussion (aus welcher der Dialog Platons entstehen konnte!) über den

musikalischen Ausdruck des Chorischen; das heißt: die Dichtkunst war abgelöst von der Schauspielkunst; das Wort, das nur mehr das Stoffliche verstandesmäßig vermittelte, mußte durch die Leistung des Schauspielers: durch Gebärde, Spiel, Entfaltung der Leidenschaft und der rhetorischen Tempi des Sprechens interessant gemacht und künstlerisch legitimiert werden. — Dieser antike Darstellungsstil, der durch die Renaissance sich auch der modernen Welt vererbt hat, ist der tiefste Gegensatz zum Ausdrucksstil des mittelalterlichen Spiels: der darstellende Schauspieler ergänzt und ersetzt den Dichter: er drückt das Wort seinem dichterischen Wesen nach niemals aus, und kann deshalb den großen Wortdichter niemals wiedergeben; da ihm die Worte immer nur Stichworte für die Darstellung des Psychischen sind, da er immer nur die mimischen Vorgänge bei der Erzeugung und Wirkung des Worts darstellen kann. Dies geschieht auch da, wo der „schöne" Vers zur Anwendung kommt und dem Wort als solchem scheinbar Bedeutung beigemessen wird — in Wahrheit ist auch dieser schöne Bühnenvers nur Folie für das Spiel des Schauspielers, welches überall: beim Dichten, beim Lesen, zwischen den Zeilen und ohne Bühnenanweisung, unwillkürlich vorausgesetzt wird. Ganz anders das mittelalterliche Spiel: es ist kein charakterisierendes Spielen von spannenden Scenen; sondern das Ertönen heiliger Stimmen aus den Bildgestalten. Der Begriff des Dramas als einer Handlung, in welcher Charaktere sich entwickeln und vollenden, in welcher es auf Spannung und Steigerung, auf Lösung eines Conflicts, auf poetische Gerechtigkeit und andere Dinge abgesehen ist, ist dem naiven Spiel fremd: denn das Wort selbst ist hier noch höchster dichterischer Ausdruck, nicht bloß begriffliches Klarmachen und Entwickeln der Handlung, das erst durch Mienen- und Gestenspiel des Schauspielers zu künstlerischer Wirkung gesteigert werden muß. Das Wort selbst hat hier noch die Function, die später im Oratorium

und in der Passion die Musik übernahm. Deshalb ist der Spieler wesentlich Sprecher: der Geistliche, der feierlich sprechen konnte, war der gegebene Interpret, nicht der Schauspieler als selbständiger Darstellungskünstler wie wir ihn kennen. Das deutsche Spiel kennt nicht Personen: sondern Gestalten; nicht illusionhaft gedachte Individuen, in deren Sprechen und Tun der Dichter als in einer Scheinwirklichkeit sich darstellen will: sondern Bilder und Klänge der Phantasie, in welchen er unmittelbar sich ausdrückt, in welchen er bewegte Gestalt und redender Mund zugleich wird. Darum giebt die alte Scene auch keine Plastik und Tiefenillusion wirklicher Vorgänge, sondern die allein zur Phantasie sprechende Flächenhaftigkeit, Bildhaftigkeit, in der die Linie und die Farbe als Ausdruck, nicht als Wirklichkeitsvortäuschung herrscht. Es ist kein Zufall, daß das primitive Spiel sich später, als das Theater vom Renaissancedrama beherrscht war, ins Puppenspiel geflüchtet hat, welches Phantasievorgänge durch das bewegte scenische Bild und das gesprochene Wort wohl ausdrücken kann, bei welchem aber nimmermehr dargestellt, gemimt, geschauspielert werden kann. In der Verwandtschaft mit dem Puppenspiel enthüllt sich das innerste Stilgesetz des mittelalterlichen Spiels: die aufgeführte Dichtung ist, wie eine aufgeführte Musik, verschiedenen Gestalten, als verschiedenen Instrumenten, zugeteilt und wird selbständig und unmittelbar, ungetrübt durch individuelles „Spiel" der Gestalten, wirksam. Die Charakterisierung der Gestalten geschieht nicht, wie es das moderne Drama will und wie man es in völliger Verkennung des Stils auch vom mittelalterlichen verlangt hat, durch das motivierende und explicierende „Spiel" des Schauspielers; sondern durch den Maler. Allerdings nicht durch einen Decorateur und Regisseur im Sinne der heutigen Bühne; sondern durch den bildenden Künstler, der durch seine jahrhundertelange Arbeit am dichterischen Stoff Bildgestalten typischer Art erschaffen hatte, die der Allgemeinheit

sofort verständlich waren. Die Benennung, durch die die reine gelesene oder bloß vorgetragene Dichtung erschafft, fällt ja beim Spiel, wo die Gestalt selbst redet nicht aber über sie geredet wird, fort: diese mangelnde Bestimmtheit muß ersetzt werden, indem das Gestaltenschöpferische mythischer Benennung in den Bild-Gestalten selbst Ausdruck geworden ist: und das war es durch die mittelalterliche Kunst geworden. Wenn dies wesentlich fürs geistliche Spiel zuzutreffen scheint, so muß man doch bedenken, daß auch das heimische Spiel, das aus alten heidnischen Bräuchen sich herleitete, aus der Vermummung hervorgegangen war, also daraus, in Phantasiegestalten sich zu verwandeln, aus denen heraus man dann sprach — welches etwas ganz anderes ist als die Wirklichkeitsnachahmung einer Handlung. In allen Volksbräuchen und -spielen, die sich bewahrt haben, ist dieser Ursprung heute noch zu sehen, und es ist nur ein Zufall, wenn im bürgerlichen Fastnachtspiel des 15. und 16. Jahrhunderts, das uns überliefert ist, diese phantastische Seite weniger zum Ausdruck gekommen ist. Schon mit der Einschiebung der burlesken volksmäßigen Scenen in die heiligen Spiele ist die Typisierung eingetreten, die bei einer innigeren Berührung der beiden Sphären des Religiösen und Volksmäßigen und bei der ungestörten Ausbildung eines nationalen Spiels von selbst herrschend geworden wäre. Wir haben sie andrerseits in den profanen Spielen in den Typen der Narren; man hat sie später, im Volksstück, im Kasperle, Hans Wurst und andern stehenden Figuren bis in die neueste Zeit hinein gehabt; hier wird, wie beim heiligen Stoff an ernsten, so an lustigen Typen die Auffassung des Daseins ausgedrückt: Heiterkeit und Komik an sich wie Schmerz und Tragik an sich — eine seelische Individualisierung liegt dem komischen Ausdrucksstil so fern wie dem ernsten.

Es wäre das Normale gewesen, daß bei der allseitigen ununterbrochenen Entwicklung eines nationalen Stils die heimische Ballade und das Epos auch für die Bühne Gestalt geworden

wären, was auf klassizistischen Umwegen erst im vorigen Jahrhundert für die einzigen Nibelungen durch den einzigen Hebbel geleistet worden ist: eine Vermählung des Geistlichen und Profanen, ein Steigern des Profanen zum Feierlichen wäre auf der Volksbühne ebenso möglich gewesen, wie es, wie gleich zu zeigen sein wird, im Volksbuch möglich war. So wie die Entwicklung in Wahrheit vor sich ging oder vielmehr: unterbrochen wurde, ist uns in Vollkommenheit nur der feierliche Stil des geistlichen Spiels und der lustige Stil des Fastnachtspiels erhalten worden: beide ganz nationale Ansätze, ja teilweise Erfüllungen eines völlig andern Stils als ihn die Antike ausgebildet hatte: eines Ausdrucksstils statt des nunmehr durch die Renaissance auch der deutschen Bühne aufgedrungenen Darstellungsstils.

22.

Je mehr das Spiel Ausdruck ist und nicht Darstellung, desto eher wird es ins Lied übergehen; das heißt: der rein verstandesmäßig-erläuternde, erklärende, darstellende Dialog wird durch eine Art Wechselgesang ersetzt sein, aus welchem auch letzten Endes sowohl das geistliche Spiel wie das weltliche sich herleitete. Hieraus erklärt sich, daß bei dieser Art Spiel die gebundene Rede, eben in ihrer Annäherung an Lied und lyrischen Ausdruck, erträglich, ja gelegentlich schön gefunden werden mag, was durch die innige Verbindung mit der Musik noch deutlicher wird: ganze Partieen geistlicher Spiele sind zugleich als Volkslieder überliefert.

Ganz anders stellt sich die Frage nach der Form bei der fortlaufenden epischen Erzählung, die nicht, wie die dramatische Rede, durch den Wechsel des Sprechers gegliedert ist, und infolgedessen auch nirgends die Liedform oder sonst eine irgend ihr nahe kommende Versform und Strophik brauchen kann.

Wie wir wissen, war nach dem verwüstenden Einfluß der höfischen Poesie auf den alten rhythmischen Vers die Möglichkeit dahin, diesen Vers freiem und starkem Ausdruck dienstbar zu machen. Der Vers war zu regelmäßig geworden: er war in dieser Form für lyrisches Sprechen zu beleben, aber nicht für episches Erzählen, welches in diesen Versen, wo es uns begegnet, etwas unerträglich Leieriges angenommen hat.

Hier mußte eine Umwandlung von Grund aus geschehen: es mußte mit der gedankenlosen Convention des Versemachens überhaupt gebrochen werden. Zwei Strömungen kamen einander hierbei entgegen: die Entwicklung innerhalb der Volksdichtung selbst, die den Vers immer mehr dem gesungenen Lied zugewiesen hatte, welches sich mit der Zeit auf die Lyrik beschränkte; und die Entwicklung innerhalb der Kunstlitteratur, in welcher alle ernsthaft gemeinte Erzählung vor der Auflösung in Versspielerei in die lateinische Prosa sich geflüchtet hatte. Beide Strömungen flossen bei der ersten starken Bewegung, die das Volk als ganzes ergriff, zusammen: in der Predigt der Bettelmönche, die zum ersten Mal an die Gesammtheit des Volkes sich wendete und damit die geistliche, ritterliche, bürgerliche, bäuerliche Standespoesie überbrückte. Die deutsche Predigt kam zwar nach Inhalt und Form von der fremden religiösen Cultur her, ihr Vorbild war die lateinische Rede: die vielfachen epischen Bestandteile, die ihr eingeflochten waren, sind ebenso lateinisch wie deutsch überliefert. Trotzdem ist nichts Deutscheres denkbar als die Rede der großen Wanderprediger David und Berthold; das macht: das Latein, in dem diese Geistlichen sich bildeten, war jahrhundertelang schon deutsch empfunden, war ein latentes Deutsch; und der nationale Klang, den sie jetzt, um dem ganzen Volke verständlich zu sein, hinzufügten, mußte ihnen gelingen. Und so war es nicht nur in der Predigt, sondern in aller andern Rede, von der philosophischen Aussprache der Mystiker bis zu den innigen Erzählungen der Legenden und Volksbücher: eine un-

übersehbar reiche lateinische Litteratur gewann deutsche Form. Bis in Einzelheiten des Satzbaus war die deutsche Form oft im Lateinischen vorbereitet gewesen, sie war vorbereitet durch die kurze sachliche fast nur stoffliche Aufzeichnung dieses Latein, in dem alle klassischen lateinischen Kunstmittel verschmäht waren. Die Fähigkeit des einfachen Mannes, der jetzt zum ersten Mal wieder seit dem Eindringen des Fremden den Ton angab: mit wenigen Worten anschaulich zu erzählen, kam der lateinischen Erzählungsform und Ausdrucksweise, die jetzt von den Geistlichen verdeutscht wurde, aufs glücklichste entgegen: das ganze Gebiet der religiösen Kunst und aller fremden Geistescultur, die sie vermittelt hatte, wurde in einer volksmäßigen deutschen Dichtung zusammengefaßt und im vertrauten volksmäßigen Sprachklang gestaltet. Es entstand ein großes und weitverzweigtes Legendenepos in deutscher Sprache; die heiligen Schriften wurden verdeutscht; die antike Geschichte lebte in der Historie vom trojanischen Krieg, vom Alexander, vom Aesopus, in den Gestis Romanorum als vertraute dichterische Gegenwart von eigener Sprache und eigenem Stil (wie es der spätere humanistische Schulunterricht niemals hat erreichen können); die romantische Gestaltenwelt der höfischen Poeten wurde vom Vers und damit von ihrer spielerischen Kunstabsicht befreit und ging ein in die einfache Zeichnung und Farbe der Volksbücher. Und das Volk selbst, das so reich empfing, faßte endlich wieder Mut und wagte sich mit seinen heimischen Sagen und Märchen in eben dieser schlichten Erzählungsform hervor; ja es erzeugte in der neuen volksmäßigen Kunstform eigene neue Gestalten: den Eulenspiegel, die Schildbürger. Das Volk hatte seine Ausdrucksgesetze, ja seine mythische Schöpferkraft in der Dichtung wieder zur Geltung gebracht; und wir können nicht genug staunen über die Kraft, die gegenüber dem fremden Stoff und gegenüber den überwältigenden Formeinflüssen der antiken Metrik und der romanischen Vers- und Reimkunst, doch zuletzt den Sieg davon-

trug. Denn die Prosa des ausgehenden Mittelalters war ein Sieg des Volks über allen fremden Stoff und über alle fremde Form. Das hat man wohl gespürt, und unsre klassisch verseuchte, durchaus nach fremden Mustern wertende Litteraturgeschichtsschreibung hat diesen Sieg als Sieg der Barbarei über die Schönheit (nämlich der mittelhochdeutschen Verskunst), als Sieg der „Prosa" über die „Poesie" beklagt. Poesie und Prosa — es lohnt sich, die beiden Begriffe näher anzusehen.

23.

Das Dichten war für den antiken Menschen ein Herausstellen des Geistigen in bestimmten nach Körpergesetzen abgegrenzten Formen. Ein Dichten ohne Bindung an das Formgesetz war ihm unbekannt. Folglich hatte für ihn die strenge Unterscheidung zwischen Poesie und Prosa einen Sinn: die gebundene Rede war Dichtung, die ungebundene Rede war undichterische Mitteilung in alltäglicher Sprache. Wenn diese Prosa, soweit sie litterarischer Aufzeichnung diente, zwar auch nach Schönheit strebte und zu eigenen Stilgesetzen in Wortwahl und Schmuck, in Wortstellung und Satzbau zu kommen suchte, so war sie doch tief getrennt und principiell unterschieden von aller metrisch gebundenen eigentlichen Poesie: es gab keine Übergänge und Mischformen zwischen beiden.

Der Deutsche geht in allen seinen künstlerischen Äußerungen nicht auf Darstellung aus, wie der antike Mensch; sondern auf Ausdruck. Kein Wunder also, daß der antike Begriff von Poesie und Prosa mit den dichterischen Äußerungen, die der Deutsche erschaffen hat, sich nirgends deckt. Für den fremden Begriff Poesie hat er das deutsche Wort Dichtung; für den fremden Begriff Prosa fehlt ihm die deutsche Bezeichnung: er kann nicht die gebundene und ungebundene Dichtung als Dichtung und

Nichtdichtung gegenüberstellen. Wenn auch das Wort „Prosa" als Gegensatz des Dichterischen, zumal in der Adjektivform „prosaisch" sich eingebürgert hat; so vermag er doch in der Prosa als künstlerischer Form nichts von vorn herein Untergeordnetes zu sehen. Freilich, die zunftmäßigen Ästhetiker, Poetiker, Litterarhistoriker suchen, nach antiken Mustern und in antiken Begriffen und Kunstausdrücken, da sich deutsche hierfür noch nicht gefunden haben, den Unterschied zwischen Poesie und Prosa künstlich festzuhalten. Sie decretieren etwa: „Ist weder die Zahl noch die Dauer der Takte normiert, so haben wir reine Prosa." „Versbau, Rhythmus liegt sicher vor, wenn die Rede in Abschnitte zerfällt, welche die gleiche Zahl gleichlanger Takte haben" — doch müssen sie gleich hinzufügen: „es kann aber auch unvollkommenere Arten des Baues geben." Also: das Vollkommenere, Höhere — doch wohl auch das Poetischere — ist das Regelmäßige, Meßbare — es kann aber auch unvollkommenere Arten des Baues geben! Und da diese in allen stärksten dichterischen Äußerungen des Deutschen gerade die Regel sind, so ist nach dieser Poesie-Prosa-Einteilung die deutsche Dichtung etwas recht Unvollkommenes. — Man kann nun aber die Sache auch umkehren und fragen: Ist es nicht ein wahnwitziges Unterfangen, eine Dichtung, deren Formgesetz garnicht Bindung an Maß und Regel ist, nach dem Grad ihrer Gebundenheit an fremde Maße und Regeln zu bewerten? Ich will einen Fall anführen, in dem die meisten Deutschen gemeinsam empfinden werden: die Sprache der Lutherschen Bibel spricht stark und unmittelbar zu uns; es giebt unzählige Stellen, die als höchster dichterischer Eindruck empfunden werden — und diese Sprache ist ungebunden, weiß nichts von Takt und Maß, von Vers und Reim. Ist sie deshalb weniger Dichtung? Nach unserm Gefühl: nein; nach unsern ästhetischen Begriffen — ja! Zum Glück ist hier unser Gefühl (und, was selten ist: das Gefühl Vieler übereinstimmend) so sicher, daß die ästhetischen Begriffe lächerlich werden. Eins

wird daraus deutlich: es giebt im Deutschen keinen Wesensunterschied zwischen Poesie und Prosa; es giebt nur einen Unterschied zwischen Dichtung und Nichtdichtung, dieser Unterschied hat aber mit gebundener und ungebundener Rede nichts zu tun. So wie die Germanisten resigniert und allem klassischen Poesiebegriff zum Trotz haben eingestehen müssen, daß sich für die älteste deutsche Dichtung kein anderes Gesetz aufstellen lasse als das des freien Rhythmuswechsels, das heißt, im Sinne der Metrik: Gesetzlosigkeit; so müssen wir für die gesammte deutsche Dichtung erklären: es giebt im Deutschen keine feststehende Regel und Form, die vom Inhalt getrennt wäre, und nach der gedichtet und gewertet werden könnte. Sondern der Inhalt erschafft sich die Form. „Dichten" heißt im Deutschen Verdichten, die Worte vereinfachen, gewichtiger, schwerer, inhaltvoller machen; es ist damit der Gegensatz zu aller klassischen und romanischen Poesie: welche immer auf das Ausfüllen einer Form bedacht ist und darum die Worte ausbreiten, vervielfältigen, erweitern, verdünnen muß. Das, was gemeinhin Prosa genannt wird, kann im Deutschen ebenso concentriert: gedichtet sein, wie das, was man Vers nennt. Einfache Erzählung oder gedankenhafte Rede wird aus der Alltagsrede unmittelbar zu reiner Dichtung werden, wenn jedes Wort wahrhaft für sein Sinnbild steht; wenn nicht mehr verstandesmäßig-logisch mitgeteilt, sondern musikalisch die Phantasie angesprochen wird. Solche Übergänge und Verwandlungen kennt auch die moderne Litteratur: bei Jean Paul, Schopenhauer, Nietzsche — hier wird kein Versmaß gesucht, nicht in der schönen Erfüllung einer vorgeschriebenen Form soll die dichterische Wirkung erreicht werden; sondern die Bewegung des Inhaltlichen selbst ergiebt den Rhythmus: den Eigenrhythmus, der in diesem Zusammenhang nur einmal und einzig für den einen bestimmten Inhalt da ist. Je betonter nun die Rede ist: je mehr sie Ton ist, nur noch Ton ist, je mehr in jeder einzelnen Silbe der Inhalt schwingt —:

desto wortkarger, zusammengezogener wird die Rede sein; desto kürzer werden die Redeglieder sein; desto enger an einander werden die Betonungen liegen; desto erschütternder, größer, musikalischer wird der Rhythmus sein. Es wird durch die Kürze der Sinnessätze, durch die Gedrängtheit der rhythmischen Partieen, durch die musikalischen Pausen die zwischen ihnen liegen, äußerlich ganz von selbst der Eindruck des Verses entstehen, ohne daß Verse gewollt sind — aber dies ist dann ein Vers, der aus dem Geistigen unmittelbar geboren ist, der mit einem Versschema nichts zu tun hat. Es ist eine äußere Willkür der Schreibung, ob man die freien Rhythmen als Zeilen abteilt und unter einander setzt, oder ob man sie in Art der Prosa fortlaufend schreibt — mit einer meßbaren Form hat dies nichts zu tun.

Wir setzen also einen Grundunterschied zwischen dichterischem Ausdruck und undichterischer bloß verstandesmäßiger Mitteilung; dagegen setzen wir bloß einen Gradunterschied zwischen gedankenhafter Rede, epischer Erzählung und Gesang. Denn wer wahrhaft denkt, dem ist die Rede nicht mehr begriffliche Mitteilung, sondern dichterischer Ausdruck; ebenso dem, der wahrhaft erzählt; und wenn auch der eigentliche (nicht gesungene sondern gesprochene) lyrische oder pathetische Gesang die bewegteste rhythmische Form haben wird und am meisten von verstandesmäßig alltäglicher Mitteilung verschieden und der Musik verwandt sein wird, so ist doch solcher Gesang seiner Form nach im Princip nicht verschieden von der Form der anderen Inhalte: denn seine Form entspricht dem bewegteren oder phantasiehafteren Inhalt ebenso völlig durch ihre größere Bewegung und musikalische Wirkung, wie dem ruhigern und abstractern Inhalt die ruhigere und abstractere Form entspricht. Voraussetzung ist überall nur, daß der Inhalt wahrhaft geformt sei; welches nicht in der Wahl einer bereiten Form, sondern im völlig angemessenen Ausdruck, im Neuerschaffen der Worte durch ihren Inhalt geschieht. Dies ist dann Dichtung, und in diesem Sinne ist auch der große

Denker, ja der Geschichtschreiber, Dichter: sofern er Gedanken und Dinge auszudrücken vermag, und nicht nur über sie redet. Seine Rede heißt dann so wenig Prosa, als der Gesang des Phantasiedichters Vers genannt werden kann: beides ist Dichtung, nur durch Inhalt und Tempo, nicht, als Prosa oder Poesie, durch eine besondere für sich bestehende Form, unterschieden. —

Zu Ausgang des Mittelalters war die Dichtung wesentlich Ausgestaltung einer in epischen Bildern versinnlichten Weltanschauung: darum giebt die schlichte, langsame, bildhafte Erzählung den Ton an: ein ruhiger, aber starker und eindringlicher Rhythmus, ein kindlich-einfacher aber ernster und feierlicher Klang beseelt die dichterische Rede. Und diese Rede erscheint als ein so gemeinsames Gut, wie es die gotische Ausdrucksprache der bildenden Kunst in all ihren unzähligen Manifestationen damals ist: von der Chronik über Legende und Fabel bis zur Predigt und zur tiefsinnigen Rede der mystischen Denker herrscht ein Grundklang ausdrucksgesättigter ausdruckssichrer Sprache, nur durch Grad und Tempo des Inhaltlichen abgestuft. Das ist so wenig „Prosa" in unserm Sinne alltäglicher geschäftsmäßiger Mitteilung, als die gotische Bildkunst etwa „Handwerk" in unserm alltäglich-geschäftsmäßigen Sinne ist. Von der Rhythmik der früheren geistlichen Poesie unterscheidet sich diese Dichtung durch einen geringeren Einschlag an Pathos, das mit einem größeren Reichtum des epischen Details, mit der volksmäßigern und vertraulichern Ausgestaltung des ursprünglich fremden Stoffes bezahlt ist, welcher den früheren Dichter noch fremder und darum erschütternder gepackt hatte. Ein letztes und stärkstes Wort spricht diese allen gemeinsame Erzählungskunst in Luther, der mit Unrecht als Künstler der „Neuzeit" zugezählt wird; der vielmehr mit aller seiner volksmäßigen Ausdruckskunst im Mittelalter wurzelt. Nur zufällig und äußerlich, dem Dialekt nach, den er

zur Herrschaft brachte, ist Luther der „Schöpfer der neuhochdeutschen Schriftsprache" geworden. Dichterisch war er der letzte Meister der alten deutschen Sprache; denn nach ihm ist es mit Dichtung und Sprache für lange Zeit vorbei, und die neuhochdeutsche Schriftsprache, die sich äußerlich von ihm herleitet, ist gerade nicht Ausdruckskunst in seinem Sinne, sondern bloße Alltags- und Geschäftssprache gewesen, die bald genug durch die Einwirkung der humanistischen Schulmeister auch noch eine undeutsche und fremdartige Geschäfts-, Kanzlei- und Gelehrten-Sprache wurde.

24.

Betrachten wir die Prosa des ausgehenden Mittelalters im Gesammtbild der gotischen Volkscultur, so sehen wir dieselbe Entwicklung hier im Epischen sich vollziehen, wie sie im Dramatischen bereits sichtbar ward: die Culturdichtung, die durch die germanische Phantasie hindurchgegangene christlich-antike Vorstellungswelt, wird gegen Ende des Mittelalters aus der fremden internationalen Sprachform erlöst und in eine deutsche Form gebracht, an der das ganze Volk Anteil hat. Und das Volk, anstatt nunmehr gänzlich die frühere nationale Überlieferung zu verleugnen und in der Culturdichtung aufzugehen, vermag vielmehr beide zu vereinigen, und das völlig Heimische in Spiel und Erzählung neben und in dem heimisch gewordenen Fremden zu pflegen, ja beides in der gleichen dichterischen Form zu gestalten und zu genießen. Die Volksdichtung nimmt nicht mehr die untergeordnete und verborgene Stellung ein, zu der sie beim Eindringen der fremden Religion und Cultur herabgestoßen worden war: sie ist Sprache des ganzen Volkes geworden. Jene Zeit kennt keine Kunstdichtung in Art früherer und späterer Zeiten: der Ritter und der Mönch singen und sagen in denselben

Formen wie der Bürger und Bauer. Nicht nur das Volkslied erlebte damals die höchste Blüte; das Volksbuch, vom Gelehrten aus der lateinischen Cultursprache übersetzt, wird vom einfachsten Manne gepflegt und aufgenommen. Das bedeutet nichts anderes, als daß jene Doppelheit nationaler Anlage und fremden Culturerbes ausgeglichen ist, daß eine gemeinsame Volkscultur Hoch und Niedrig umspannt, in der die ursprüngliche dichterische Begabung des Deutschen das Eigene naturgemäß ausspricht und das Fremde nach seinen eigenen Gesetzen umgestaltet hat. Denn mit der Dichtung zeigt sich die bildende Kunst, die früher streng hieratisch abgeschlossene religiöse Kunst, als eine Volkskunst vermählt. Sie hatte den christlichen Mythus in jahrhundertelanger Arbeit zum Epos verlebendigt und damit dem Volk vertraulich nahe gebracht; sie hatte ihn zu bedeutsam bewegten Gestalten geformt, die das dramatische Spiel möglich machten: beide Male trat das Wort zum lebendig gewordenen Bild, und beide Male blieb Wort und Bild auch innig verbunden: dem Doppelkunstwerk des Spiels entsprach das Doppelkunstwerk des Bilderbuchs, von dem schon die Rede war. Die nationale, die dichterische Umwandlung, in die die christlich-antike Bildkunst vom ersten Augenblick an auf deutschem Boden hineingezogen worden war, vollendete sich, als das Bild zu tönen anfing und zu dem Bewegungsausdruck und zu der dichterischen Bedeutsamkeit, die es das ganze Mittelalter hindurch in sich trug, das lebendige Wort gewann.

Wenn wirklich — was wir Grund haben zu bezweifeln — mit dem Ende des Mittelalters auch die gotische Schöpferkraft im größten Stil, in der Architektur, zu Ende gegangen wäre: in den übrigen Künsten, in Erzählung und Spiel, in Malerei und Zeichnung, lebte sie fort; und je deutscher diese Künste wurden, desto mehr neuen Stoff und nationalen Stoff hätten sie zu gestalten gehabt. Vereinzelte Erscheinungen aus der Zeit noch der Renaissancebeeinflussung beweisen es: derselbe Geist des heimischen

Märchens, der in der Dichtung frei ward, erzeugte in den Bildern zum Fortunat und in den Holzschnitten des Hans Weiditz jenen einzigen deutschen Märchenstil, der weder mit dem Christlichen noch mit dem Antiken mehr zusammenhängt, sondern, auch im Bildenden, das Fremde aufgegangen zeigt im Nationalen; und damit, auch für die bildende Kunst, ein neues weites Reich erschlossen hätte — wenn nicht Humanismus und Renaissance alle diese Keime getötet und erstickt hätten.

25.

Was heißt das aber überhaupt, was uns die Historiker, diese Verteidiger und Lobredner alles Geschehenen, weil es geschehen ist, überall entgegensingen: daß die nordische Schöpferkraft zu Ende war, als die südliche Renaissance bei uns eindrang; daß die Entwicklung der Kathedrale ihren „Höhepunkt" erreicht hatte; daß auf den gotischen „Rausch und Krampf" ein Gesundungs- und Normalisierungsproceß folgen mußte? Es heißt nichts anderes, als daß der Mensch sich gegen eine Sinnlosigkeit des Geschehens sträubt; daß er der Einsicht in die Tragik eines Schicksals ausweichen will. Denn die gotische Schöpferkraft war nicht tot: ja sie wurde nicht einmal durch die Renaissance völlig getötet; nur abgelenkt, nur aus allem Sichtbaren, Bewußten, Dichterischen ausgetrieben: wie hätte sonst in kürzester Zeit nach den Riesenleistungen gotischer Baukunst die größte Schöpfung allerdings jetzt heimlicher, verborgener Gotik entstehen können: die deutsche Musik? Diese Musik wurde bezahlt mit dem Verlust aller anderen Kunst und Dichtung, alles übrigen selbständigen Fühlens und Denkens. Und es ist allerdings die Frage, ob man dies, historisch kalt, hinnehmen soll, und, einer construierten historischen Notwendigkeit zulieb, sogar den Gedanken einer normalen nationalen Entwicklung in Acht und Bann tun soll,

indem man die alte Kunst und das alte Kunstprincip sch
und ihm nachträglich Untergang und Zeugungsunfähigkei
schreibt auch für den Fall, daß es nicht künstlich von außen
stört worden wäre. Die übliche Geschichtsbetrachtung, die
die eine geistige Anstrengung kennt: Gründe dafür aufzusuc
daß es so kommen mußte, wie es gekommen ist, mag et
sehr befriedigendes und beruhigendes haben: zeugungsfähi
sie nicht, neue Wege und Ziele kann sie dem Geiste in i
gewollten Blindheit nicht erschließen. Wenn uns die deut
Zukunft am Herzen liegt, so dürfen wir die deutsche Vergan
heit nicht mit historischem Fatalismus hinnehmen: wir mü
von ihr fordern, wir müssen sie mit Zorn und Liebe befragen

Setzen wir den Fall, daß im 4. Jahrhundert vor Christus
griechische Kunst unter orientalischen Einfluß geraten sei; so hä
wir ein dem Eindringen der Renaissance in Deutschland anal
Phänomen. Denn wie die gotische Kunst eine Bewältigung
völlige Assimilierung der fremden christlichen und antiken Elem
gewesen ist, so war die griechische Kunst zu einem beträchtli
Teil Bewältigung und Umwandlung uralter orientalischer E
flüsse, an welche auf dem Höhepunkt griechischer Kunst ni
mehr gemahnt. Wäre nun zu dieser Zeit zu einem zweiten M
der orientalische Einfluß wirksam geworden, und zwar in sol
Stärke, daß der griechische Tempel und die griechische Pla
vom Erdboden verschwunden wären und an ihre Stelle ägypti
Tempel, Pyramiden und Obeliske, und ägyptische Tierbil
und Königsstatuen gesetzt worden wären; aber nicht in oriental
monumentaler Willensmanifestation, sondern zaghaft zierlich
Schöne abgewandelt; wäre, mit einem Wort, in einer „ägy
schen Renaissance" griechisches Maß und Schönheit durch orie
lischen Überschwang und elementare Willensdocumentation
stickt worden — so hätte sich sicher auch eine Wissenschaft gefun
die diesen Sieg des Elementaren über die Kunst als eine histori

Notwendigkeit gefeiert hätte; die bewiesen hätte, daß die griechische Kunst doch ihren Höhepunkt überschritten hatte und durch ein anderes Princip abgelöst werden mußte; wie sie später den Sieg des Christentums über die Antike als eine solche Notwendigkeit bewiesen und gepriesen hat. Aber so sinnlos uns schon der Gedanke einer solchen Zerstörung der griechischen Kunst auf ihrem Höhepunkt erscheint, so sinnlos müßte uns von Rechts wegen die wirkliche Zerstörung der gotischen Kunst auf ihrem Höhepunkt erscheinen. Denn da ging ebensoviel verloren, als dort verloren gegangen wäre: das ruhige Auswirken, Ausgestalten, Vervielfältigen, Anwenden des einmal gefundenen künstlerischen Princips. Aber gänzlich zutreffen würde jenes imaginierte Beispiel erst, wenn wir uns nun vorstellten, daß der vom Orientalen unterjochte Grieche sich glücklich geschätzt hätte, daß ihm dieses Schicksal widerfahren sei, und daß er allezeit mit Stolz auf die fremden Grundlagen seiner Cultur hingewiesen hätte. Dies klingt so absurd, daß wir es uns kaum vorzustellen vermögen; dennoch ist das Analoge bei uns vierhundert Jahre der Fall gewesen und ist noch heute der Fall: wir preisen die Antike als die Grundlage unsrer Bildung und unsres Geistes; wir reden uns neuerdings sogar ein, daß wir ohne das humanistische Gymnasium, wie es ist und war, den Krieg von 1914 nicht hätten führen können — trotzdem ist die in der Renaissance wiedererweckte Antike die große Ablenkung des deutschen Geistes gewesen, aus der wir uns jetzt, mit Mühe, nach Jahrhunderten, vielleicht, wieder zurecht finden.

Wie der einmal gefundene Typus des griechischen Tempels zum grundlegenden Baugedanken aller klassischen und romanischen Völker wurde, so hätte auch der gotische Stil der dauernde deutsche Stil werden können, und in noch so viel Abwandlungen sich weiter überliefern können bis auf den heutigen Tag; und nicht umsonst ist, zumal im Barock und Rokoko, durch die auf-

gezwungenen fremden Stilformen ein gotischer Ausdrucksdr immer wieder durchgebrochen. Denn die Baukunst ist an sich dauernde und wandellose unter den bildenden Künsten: hat einmal die Form gefunden, so können sich in ihr und an ihr übrigen Künste weiterbilden, ohne daß sie sich im Wesentli zu wandeln braucht.

So wäre es denn denkbar gewesen, daß der gotische Dom d Nordländer für Jahrhunderte den centralen Raum für al Geistige abgegeben hätte, so wie die Formen des antiken Te pels Jahrtausende hindurch der Repräsentation aller äuße Pracht und Macht der südlichen Völker gedient haben. De der Südländer baut von außen, für den schönen Augensche er hat den Säulentempel, den vollkommenen Palast, die prächt Theater- und Museum-Fassade geschaffen: Bauten, deren Inn räume auch nur wieder festlicher Pracht und Lebensfreude dien deren Inneres auch nur wieder als ein Äußeres gestaltet ist: Decoration. Der Nordländer hat mit der Renaissance und al ihren Kunst- und Genußformen auch die „Innendecoration" ih Kirchen, Paläste, Museen, Theater, Concert- und Versammlung säle übernommen; und zwar ihr Princip; sie selbst nach einan in allen Stilarten; — dennoch ist ihm dieses äußerliche De rationswesen im Grunde tief zuwider; dennoch verlangt er u bewußt, und in stetigen Compromissen mit dem unaustilgba Renaissanceideal, immer wieder nach dem reinen Raum f Geistige.

26.

Der Begriff Religion, der uns selber so unwiederbringlich fern liegt, verhüllt uns heute leicht den Seelenzustand des gotischen Menschen, wie er in seiner Kunst und in seinen geistigen Einrichtungen zum Ausdruck kam: denken wir uns ihn

von den Rückfällen in den abstracten Glauben, den der Protestantismus brachte, gereinigt; denken wir ihn um das geistig Wertvolle, was der Protestantismus brachte, bereichert; denken wir ihn, mit einem Worte, zu Ende: so ist dieser Seelenzustand dem unsern, oder vielmehr dem von uns ersehnten, näher und verwandter, ist er vor allem **wiederbringlicher**, als es das Zeiten trennende Wort „Glaube" uns erscheinen lassen will. —

Das Mittelalter hatte in der Erschaffung der nordischen Kunst aus der ursprünglichen orientalischen Lehre schon den entscheidenden Schritt von religiöser Gebundenheit zu künstlerischer Freiheit getan. In der bildenden Kunst war schon Vieles ausgedrückt, was über das Religiös-Christliche hinausging: es wurden in dieser stummen Kunst bereits Dinge gesagt, die im Worte noch nicht ausgesprochen werden durften. Aber gerade dieses wäre die natürliche Entwicklung gewesen: daß Denken und Dichten den bereits im Bilde ausgedrückten geistigen Inhalt mit derselben Freiheit wiederholt und weitergebildet hätten, mit der das Auge am Ende der romanischen Zeit von der magisch-cultischen Gebundenheit an den Opferaltar zu den Schauenshöhen des gotischen Domes sich erhoben hatte. Das Denken und die Predigt der **Mystiker** war dazu ein Anfang: hier hatte sich bereits, ohne jeden aufklärerischen Renaissance-Einfluß, die fundamentale **Wandlung aus dem Glauben ins Schauen**, die wir in allen übrigen Erscheinungen nur gefühlsmäßig **erraten** konnten, **mit voller Wortdeutlichkeit** vollzogen.

Zwar war die Gefühlsrichtung der Mystik noch völlig bestimmt vom Christentum, und zwar von seinem tiefsten orientalischen Trieb zur Willenseinkehr und -umkehr; aber die Formulierung zeigt, daß aus dem moralischen Erlebnis das geistige Erlebnis geworden ist. Die Sehnsucht ins Absolute ist kein blinder Willensdrang zum Aufgehen im Wesen; wie denn alle moralische Vorschrift fehlt, die allein hierzu hilft; sondern ein Deuten- und Erkennenwollen dieses Wesens, des Seins- und Seelengrundes,

ein Nennen und Denken dieses Wesens. Das mystische Schauen Gottes, die Schauung, ist etwas anderes als Willensaskese; sie ist das ästhetische Erlebnis auf seine letzte, fast gegenstandlose, fast bildlose Formel gebracht. Die Verkündigung des Erlebnisses der inneren Versenkung und Beschauung ist ein Reden und Dichten, kein Lehren und Fordern. Das Schauens-Erlebnis des Mystikers ist das, was Schopenhauer als die Erkenntnis der Platonischen Idee dargestellt hat; nicht das, was er als Verneinung des Willens gelehrt und beschrieben hat: das künstlerische Erlebnis, nicht die moralische Tat; aber dieses künstlerische Erlebnis nicht nur für einen Augenblick auf ein specielles Object bezogen; sondern über das ganze Dasein als dauernder Zustand gebreitet. Aber auch das Schauen des Wesens, das anschauliche Erkennen an sich, kann immer nur angedeutet, gedeutet, im Bilde besessen und mitgeteilt werden: insofern der Denker sich mitteilt, ist er Dichter, Bild-Erschaffer. Dies hat die sprachschöpferische Kraft der Mystik, vor allem im Meister Eckehart bewiesen: Meister Eckehart ist der einzige deutsche Denker gewesen, der sich seine Sprache erschaffen hat, der gedichtet hat. Trotzdem er von den logischen Proceduren der Scholastik herkommt, hat er deutscher geredet als die gesammte deutsche Philosophie des 18. und 19. Jahrhunderts: er hat nicht antike Begriffe und Fremdworte hin- und hergewendet, sondern was er aus dem Lateinischen übernahm, hat er verdeutscht in eben der vollkommenen und schöpferischen Art, wie die Predigt und Erzählung jener Zeit verdeutschte: er hat einen durchaus deutschen Wortschatz zur Verdeutlichung seiner Gedanken gehabt! Auch hier also war im Mittelalter bereits, mitten aus der Scholastik heraus, Aristoteles und die ganze antike Logik, alles begriffliche: fremdbegriffliche Philosophieren überwunden und umgewandelt in deutsches Denken. Überwunden war sammt dieser Logik vor allem die Dogmatik, die Glaubens-

geltung der christlichen Mythologie: sie ist nur noch als Bild, als gelegentliche Verdeutlichung des Gedankens da, nicht mehr als Gegenstand des Fürwahrhaltens, an dem die Seligkeit hängt. Mochte das Grundgefühl und die Grundfrage noch so christlich-orientalisch gefärbt sein: wenn das dichterische Denken nur einmal freigegeben war, so waren neue Fragestellungen und neue Antworten möglich, die den deutschen Denker zur eignen Weltanschauung hätten führen können; genau wie fünfhundert Jahre später die Philosophie Schopenhauers mit ihrem christlich-orientalischen Nein der Anlaß war zu dem Ja Nietzsches, und in ihr also nicht die orientalische Willensrichtung, sondern die mythische Größe der Conception und die denkerisch-dichterische Fähigkeit wirkte. — Es ist nicht richtig, wenn man sagt, die Mystik sei in Meister Eckehart von der Kirche vernichtet worden, da die Zeit noch nicht reif für sie gewesen sei. Große geistige Bewegungen, wie es der Umwandlungsproceß des Christentums gegen Ende des Mittelalters war, werden nicht mit der Vernichtung eines Menschen und seiner Lehre gehemmt. Und die Mystik war ja nur ein Durchgangspunkt, kein Vollendungsziel deutschen Geistes; und in allen übrigen geistigen Äußerungen, vor allem in der Kunst, ging die große Bewegung ihren Gang weiter: fast zweihundert Jahre noch hat sie gelebt und neben volkstümlicher Breite und Tiefe noch solche einsame Höhen erreicht wie in Grünewald. Daß im deutschen Volke der Mut zum Weitergehen auch gegen die kirchlich-dogmatische Bindung lebte, hat die Tatsache der Reformation bewiesen. Daß Luther dennoch in mehr als einer Hinsicht gegen Meister Eckehart ein Rückschritt war, das lag nicht an seiner mehr tätig-künstlerischen als speculativen Begabung — gerade das konnte ihn zum geistigen Befreier und zum Vollender des deutschen Werks machen: er war der Mann nach dem Herzen des Volks — sondern zwischen ihm und dem 14. Jahrhundert liegen bereits fremde Einwirkungen

tiefer und allgemeiner Art, gegen die der Einzelne nichts verm
Man hat von einer Tragik Dürers gesprochen, die ohne Zwe
in seinem fruchtlosen Ringen mit dem für höher erkannten
naissanceideal zu Tage tritt. Aber man hat die Tragik Luthe
noch nicht gesehen, so sehr man unter der zwiespältigen Wirku
seiner Leistung gelitten hat. Die Gründe liegen hier freilich tie
die Einflüsse sind verwirrter und indirecter gewesen als bei Dür
wo alles sichtbar und greifbar ist; dennoch ist es auch hier de
selbe fremde Geist gewesen, der den Deutschen von der Vollendu
im Eigenen abgelenkt und auf Jahrhunderte in Zwiespalt ge
stürzt hat: der romanische Geist der Renaissance.

Aber wenn wir von dem geistig-Rückschrittlichen absehen, was i
dem Wieder-ernst- und -wörtlich-nehmen des Glaubens: in de
kritisch-philologischen Treue des Humanisten in Luther, lag; we
wir nur die künstlerische Form ansehen, deren er sich bediente
so zeigt sich selbst in der Reformation und den Einrichtunge
die sie brachte, noch die echte Entwicklungslinie, nur gebroche
und bald ganz ins Sinnlose abgebogen: denn was bedeutet d
Einführung der Predigt in den Gottesdienst ästhetisch? do
nichts anderes, als daß die Dichtung als lebendiges Wo
die Hauptsache für das geistig-seelische Erlebnis wurde
Die deutsche Rede, vorbereitet und gekrönt und ausgeleitet m
Gesang und Orgelspiel — was muß Luthern selbst die Rede ge
wesen sein, wenn diese Vorbereitung und dieser Ausklang passe
sollte! Rede im höchsten feierlichen Sinn unsrer Dichtung —: di
Prosa des 15. Jahrhunderts, zu der auch die Luthersche Bibe
sprache noch gehört, gelangte zur Herrschaft im Cult: der For
nach trat deutsche Dichtung gleichberechtigt, ja herr
schend neben die bildende Kunst des Doms. Und wenn da
Luthersche Wort und der Luthersche Choral Bachsche Mus
schon ankündigt, und damit unser seelisches Erleben aller folgende
Musik dem Mittelalter untrennbar verbunden zeigt: so darf üb
alle künstlichen Scheidungen und fremden Beeinflussungen hin-

weg die Vision eines Gesammtkunstwerks deutschen Geistes sich erheben, das erst die wirkenden Kräfte des Mittelalters ausgestaltet zeigt und über den zufälligen historischen Schicksalen einen Sinn gewinnt, der unverlierbar ist, und uns Späte dazu bewegen mag, diesem in der Phantasie als Ideal geschauten Bilde wieder nach zu bauen und zu zustreben.

Da ist dem Einzelnen der Raum bereit, in dem er ständig untertauchen und sich versenken kann. Ehrfurcht vor dem Heiligen läßt alles Geschwätz und Geräusch verstummen: der Einzelne ist, in noch so zahlreicher Gesellschaft, mit sich allein, hat Recht und Pflicht zu schweigen und zu ruhen. Er blickt in sich in innerem Schauen; er blickt außer sich, und fühlt sein Ich lustvoll aufgehoben in den Weltenraum, der hier symbolisch gestaltet und mit den Sinnbildern des Menschengeistes beschrieben ist. Raum-Musik, Linien- und Farben-Bewegtheit dringt durchs Auge zum Ohr: in einem Schauen, das den ganzen Menschen hinnimmt sind alle Kunstwirkungen des Raumes und der Zeit vermählt. — Die einsame Andacht des Einzelnen wird abgelöst von der gemeinsamen Andacht der Gemeinde: dichterische Rede einigt die Hörenden in dem bewußten Erlebnis großer Gedanken und tiefer Gefühle. Wort und Gesang tönt aus den feierlich bewegten Gestalten der geistigen Bühne. Musik, die im Raume schlummerte, wird wirklich und körperlich, sie krönt die Dichtung und reißt die Seelen zum letzten und höchsten Aufschwung hin. —
Nur im geistigen Raum kann das geistige Erlebnis des Einzelnen und der Gesammtheit zu der sinnlichen Wirklichkeit werden, die wir Kunst nennen. Fehlt dieser centrale geistige Raum, so kann es wohl einzelne Künste und halbe und Dreiviertels-Kunstwirkungen geben: gelesene Worte, ausgestellte Bilder, Concert-Musik — aber nimmermehr eine die Menschen als höchste geistige Offenbarung einigende, ernst gegebene und ernst genommene Kunst.

27.

Es kann hier nur angedeutet werden, welche culturellen Entwicklungsmöglichkeiten in den übrigen geistigen Einrichtungen des Mittelalters enthalten waren.

So wenig die Kirche ausschließlich und allein der Verkündigung des Glaubens und dem Cultus des Mysteriums diente; sondern wesentlich und immer freier der Kunst: so wenig ist das *Kloster*, auf welches schon frühe die eigentlich christliche Praxis aus einem entchristlichten Leben sich zurückgezogen hatte, ausschließlich der Verwirklichung dieser Praxis geweiht geblieben: sondern es wurde mit der Zeit immer mehr die bloße *Organisation des geistig-beschaulichen Lebens gegenüber dem weltlichen*. Es macht den Unterschied der abendländischen Mönchsorden von allen orientalischen aus, daß sie schließlich nicht bloß und nicht mehr wesentlich der Verwirklichung eines moralischen Ideals lebten, sondern daß sie an der Versinnlichung eines Geistigen mitschufen, nämlich an der Entwicklung der Kunst; und zwar ist hier zur Kunst, bei der anschaulichen Richtung des Mittelalters, auch alles Denken und Wissen zu rechnen. Die Mönchsorden waren die eigentliche *Culturorganisation* des Mittelalters; und nur vermittelst einer solchen consequenten Organisation des geistigen Lebens gegenüber dem weltlich-zeitlichen war der Bau der gotischen Cultur aufzuführen. Das Kloster war der große Behalter an Menschen, Zeit, Kraft und Geld, welcher dem Mittelalter geistige Leistungen rein um des Geistes willen ermöglichte, die der Einzelne in einer Welt des Nutzens und der Bedürftigkeit nie hätte vollbringen können. Wohl war die moralische Disciplin, die aus ursprünglich christlichen Forderungen sich herleitete, die Grundlage des Klosters; aber sein Zweck und Ziel, sein tatsächlicher Sinn ward immer mehr das geistige Schaffen, die künstlerische Schöpfung. Was die Ordensregeln in den Klöstern bezweckten und erreichten, war nicht ein indisches

Büßertum, sondern jene anschauliche Richtung des Geistes, die nicht gedacht werden kann ohne ein etwas, das sie anschaue, nämlich das Bild. Dieses rein ästhetische Verhalten zur Welt ist im späten Mittelalter in den Klöstern tausendfach verwirklicht gewesen, welche Dogmen auch die Vernunft dabei umfangen hielten; ja es ist, wie die Mystik beweist, auch bewußt über das Dogmatische hinaus gelebt, gelehrt, formuliert worden. Was eine organische Weiterentwicklung dieser Institution bei immer klarerer Überwindung des Dogmatischen und immer freierer Betonung des Ästhetischen für die Gestaltung des geistigen Lebens bedeutet hätte, das kann unsre Zeit am besten ermessen: die dem Geiste keinen Leib zu geben vermag; in der der Künstler bettelt oder verkauft; in der alle Beschaulichkeit und reine geistige Richtung schutzlos und hilflos und von der Gnade der tätigen und nützlichen Menschen abhängig ist — wenn sie nicht schon längst an aller Tätigkeit und Nützlichkeit zu Grunde gegangen ist.

Blätter für deutsche Art und Kunst

Herausgeber: Dr. Richard Benz in Heidelberg. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena. Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark; Subscriptionspreis auf die ersten sechs Hefte 5 Mark.

Inhalt der einzelnen Hefte:

1. Richard Benz / Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur.
2. Verkündiger deutscher Kunst.
3. Richard Benz / Die Grundlagen der deutschen Kunst: I. Mittelalter.
4. Altdeutsche Wort- und Bild-Kunst.
5. Richard Benz / Die Grundlagen der deutschen Kunst: II. Neuzeit.
6. Richard Benz / Der Aufbau einer geistigen Cultur.

Von Richard Benz erschienen bisher:

Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte. Gotha, bei F. A. Perthes, 1908.

Alte Deutsche Legenden, gesammelt von Richard Benz. Jena, bei Eugen Diederichs, 1910.

Die deutschen Volksbücher, herausgegeben von Richard Benz. Jena, bei Eugen Diederichs:

Die sieben weisen Meister, 1911.
Historia von D. Johann Fausten, 1911.
Tristan und Isalde, 1912.
Till Eulenspiegel, 1912.
Fortunati Glücksseckel und Wunschhütlein, 1912.
Der große Alexander, 1916 (in Vorbereitung).

Die deutschen Volksbücher, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtung. Jena, bei Eugen Diederichs, 1913.

Lieder und Spiele von Emil Alfred Herrmann, herausgegeben von Richard Benz. Jena, bei Eugen Diederichs, 1911.

Erster Band: Lieder. Zweiter Band: Der gestiefelte Kater / Das Rotkäppchen, zwei Märchenspiele mit Musik und Reigen. Dritter Band: Das Gottes Kind, ein Weihnachtspiel, das der Sternsinger beginnt und die drei Freudigen beschließen, nach alten deutschen Volks-Spielen und -Liedern.

Clemens Brentano, Märchen, 3 Bände, herausgegeben von Richard Benz. München, bei Georg Müller, 1914 (= Band XI, XII₁ und XII₂ der Gesamtausgabe).

Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, zum ersten Male vollständig aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz. 2 Bände. Jena, bei Eugen Diederichs, 1916 (im Erscheinen).

Eugen Diederichs Verlag in Jena

cc,

Date Due
